

Испанская живопись

А. де Беруэте-и-Морет

SPANISH PAINTING

TEXT BY A. DE BERUETE Y MORET
(DIRECTOR OF THE PRADO MUSEUM, MADRID)



Содержание

[ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ](#)

[СПИСОК ХУДОЖНИКОВ, ЧЬИ РАБОТЫ ВОСПРОИЗВЕДЕНЫ В ДАННОМ ТОМЕ](#)

[ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ — С ОСОБЫМ УДЕЛОМ ВНИМАНИЯ К ВЫСТАВКЕ В БЕРЛИНГТОН-ХАУС, ЛОНДОН, НОЯБРЬ
1920 Г. — ЯНВАРЬ 1921 Г.](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга Проекта Гутенберга «Испанская живопись»

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Испанская живопись

Автор: А. де Беруэте-и-Морет

Редактор: К. Джеффри Холм

Переводчик: Льюис Спенс

Дата выпуска: 12 марта 2021 г. [электронная книга № 64796]
Последнее обновление: 18 октября 2024 г.

Язык: английский

Благодарности: Тургут Динчер, Чак Грейф и команда онлайн-корректоров <https://www.pgdp.net>
(Этот файл был создан на основе изображений, любезно предоставленных The Internet Archive)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ»

[Список иллюстраций](#)

(примечание транскрибатора электронного текста)

ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

ТЕКСТ А. ДЕ БЕРУЭТЕ И МОРЕТ
(ДИРЕКТОР МУЗЕЯ ПРАДО, МАДРИД)

1921

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ДЖЕФФРИ ХОЛМА «THE STUDIO», LTD., ЛОНДОН, ПАРИЖ, НЬЮ-
ЙОРК

СПИСОК ХУДОЖНИКОВ, ЧЬИ РАБОТЫ РЕПРОДУЦИРУЮТСЯ В ДАННОМ ТОМЕ

В ЦВЕТЕ

ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Эль Греко (Доменико Теотокопули)

[*La Gloria de Felipe II \(«Слава» Филиппа II\)*](#)

[iii](#)

Франсиско де Рибальта

[*Сан-Педро \(Святой Петр\)*](#)

[vii](#)

Дон Диего Родригес де Сильва и Веласкес

[*Венера и Купидон*](#)

[xii](#)

Франсиско де Гойя и Лусиентес

[*El Colupio \(Качели\)*](#)

[xxiv](#)

Хоакин Соролья

[*Saliendo del Baño \(После купания\)*](#)

[xxxiii](#)

Луис Масриера

[*Sombras Reflejadas \(Отраженные тени\)*](#)

[xxxvi](#)

Хосе Пинасо

[*Crepusculo \(Сумерки\)*](#)

[xxxix](#)

Хосе Бенльюре Хиль

[*Haciendo Bolillos \(Кружевоплетение\)*](#)

[xlii](#)

Фернандо Альварес де Сотомайор

[*Paisanas Gallegos \(Галисийские крестьянки\)*](#)

[xlv](#)

Франсиско Санча

[*Un Pueblo Andaluz \(Андалузская деревня\)*](#)

[xlviii](#)

В МОНОТОНЕ

Эрнандо Яньес де ла Альмедина

[*Санта-Каталина \(Святая Екатерина\)*](#)

[i](#)

Хуан Пантоха де ла Крус

<u>Филипп II</u>	<u>ii</u>
Эль Греко (Доменико Теотокопули)	
<u>Сан-Пабло (Святой Павел)</u>	<u>iv</u>
<u>Погребение графа Оргаса</u>	<u>v</u>
<u>Retrato de un Caballero (Портрет дворянина)</u>	<u>vi</u>
Франсиско де Сурбаран	
<u>Блаженный доминиканец Энрике Сусон</u>	<u>viii</u>
Дон Диего Родригес де Сильва и Веласкес	
<u>Калабасильяс эль Буфон (Калабасильяс, шут)</u>	<u>ix</u>
<u>Лас Мениньяс (Фрейлины)</u>	<u>x</u>
» » » (фрагмент)	<u>xi</u>
<u>Филипп IV</u>	<u>xiii</u>
<u>Инфант Бальтасар Карлос</u>	<u>xiv</u>
» » » (деталь)	<u>xv</u>
<u>Дама с веером</u>	<u>xvi</u>
Фрай Хуан Ризи де Гевара	
<u>Un Caballero Joven (Молодой кавалерист)</u>	<u>xvii</u>
Бартоломе Эстебан Мурильо	
<u>Моисей ударяет по скале</u>	<u>xviii</u>
Чудо с хлебами и рыбами	<u>xix</u>
<u>Святой Феликс из Канталиси и младенец Иисус</u>	<u>xx</u>
<u>La Caridad de Santo Tomas de Villanueva (Милосердие святого Фомы из Вильянуэвы)</u>	<u>xxi</u>
Дон Хуан Карреньо де Миранда	
<u>Retrato de una Dama (Портрет молодой дамы)</u>	<u>xxii</u>
Клаудио Коэльо	
<u>Дон Хуан де Аларкон</u>	<u>xxiii</u>
Франсиско де Гойя-и-Лусьентес	
<u>Ла Куканья (Смазанный шест)</u>	<u>xxv</u>
<u>Autorretrato (Автопортрет художника)</u>	<u>xxvi</u>
<u>Граф Фернан-Нуньес (фрагмент)</u>	<u>xxvii</u>
<u>Инфант Дон Карлос Мария Исидро</u>	<u>xxviii</u>

<i>Графиня де Чинчоу (фрагмент)</i>	xxix
<i>Герцог Сан-Карлос</i>	xxx
Эдуардо Росалес	
<i>Женщина, выходящая из ванной</i>	xxxi
Мариано Фортунни	
<i>El Patio de la Alberca en la Alhambra (Двор Альберка в Альгамбре)</i>	xxxii
Игнасио Сулоага	
<i>Сеньорита Сутти</i>	xxxiv
Эдуардо Мартинес Васкес	
<i>Una Aldea de la Sierra de Gredos (Авила) (Деревня в Сьерра-де-Гредос, Авила)</i>	xxxv
Гонсало Бильбао	
<i>Лас-Сигарерас (Сигарные мастера)</i>	xxxvii
Рамон де Субиаурре	
<i>Retrato de mi Esposa (Портрет моей жены)</i>	xxxviii
Антонио Ортис Эчагуэ	
<i>Суеверие</i>	xl
Хосе Гутьеррес Солана	
<i>Carnaval en la Aldea (Карнавал в деревне)</i>	xli
Клаудио Кастелучо	
<i>Цыганские дети на пляже</i>	xliii
Хуан Кардона	
<i>Алтарь мая</i>	xliv
Карлос Васкес	
<i>Уна Дороса (Богоматерь Скорбящая)</i>	xlvi
Хосе М. Лопес Мескита	
<i>Пиларсита</i>	xlvii
Хосе де Марти Гарсес	
<i>Интерьер</i>	xlix
Николас Раурич	
<i>Терруньос (Неровная земля)</i>	l
Хосе Рамон Сарагоса	

Граф Агиар

ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ — С ОСОБЫМ УДЕЛОМ ВНИМАНИЯ К ВЫСТАВКЕ В БЕРЛИНГТОН-ХАУС, ЛОНДОН НОЯБРЬ 1920 Г. — ЯНВАРЬ 1921 Г.

Выставка испанской живописи, прошедшая в Лондоне в галереях Королевской академии с ноября по январь прошлого года, вызвала живой интерес у английской публики и вдохновила на написание многочисленных статей на эту тему в английских журналах и обзорах. Хотя все они не были единодушны в некоторых вопросах, а критики высказывали различные точки зрения, можно с уверенностью сказать, что большое количество посетителей и разнообразие высказанных мнений являются ярким свидетельством того, что выставка пробудила интерес английской публики и, следовательно, может считаться триумфом испанского искусства и успехом ее организаторов.

Причины, лежащие в основе интереса, который испанское искусство вызывает сегодня в просвещенных кругах (это вторая выставка такого рода, которую Испания в последнее время проводит за пределами своих границ, если вспомнить выставку в Париже в 1920 году), заслуживают размышлений и, можно сказать, вдохновили Королевскую академию на проведение выставки.

Испания — ее жизнь, история, обычаи, искусство — часто рассматривается субъективно, как будто окутанная туманом или через призму легенд, которые, какими бы удобными они ни были для литературного выражения, ни в коей мере не соответствуют историческим фактам или современной реальности. Рассматриваемая таким живописным образом и из-за изоляции, в которой страна находилась на протяжении поколений и, возможно, остается до сих пор, она привлекает внимание писателей и поэтов, а даже ученых и философов, не знакомых с темой и сомнительных в своих утверждениях. Несомненно, типичный, истинный дух страны не был неправильно понят внешним миром. Так, имена Сервантеса и Веласкеса известны в каждой стране. Но тот вид знаний, о котором мы говорим, обычно не передается такими возвышенными духами, которые обращаются к человечеству с высоты, без различия рас и границ. То, что они совершают, является лишь частью национальных достижений. Именно среда, в которой они формируются, окружение, в котором они возникают, их художественная матрица, определяют точный тип расовых усилий. Новая Испания привержена своему национальному характеру, и в свете этого будут пересмотрены ее идеи, переосмыслена ее история, ее настоящее будет уважаться как соответствующее ее традициям, которые в сфере искусства испанцы считают мощным фактором прогресса мирового искусства.

Испания обычно называется страной с особым характером, и это не только из-за ее географического положения, которое несколько изолировало ее от часто используемых маршрутов, но и потому, что она стремится к такой репутации. В настоящее время она непрерывно производит произведения искусства, которые обладают собственным специфическим характером, очевидным и понятным для тех, кто рассматривает их с достаточной внимательностью. Несомненно, в определенные периоды на него оказывали влияние посторонние течения, но в XVI веке, когда была создана подлинная испанская школа, оно было заметно

независимым и уникальным. Его произведения, эти национальные качества, которые прежде всего определяют то, что называется школой, обладают собственным характером, особой определяющей сущностью, которую можно объяснить только метафизическими процессами. Но в то же время они демонстрируют внешние проявления, конечную форму выражения, речь, идиому, так сказать, своеобразно национальную. И эта речь в искусстве столь же фундаментальна, как и дух, определяющий природу творения. Всемогуща, или, по крайней мере, очень велика, духовная способность создавать могущественные произведения *в уме*. Но различные школы искусства возникли не только потому, что они воплощали идею, но и потому, что они были способны придать ей форму. Характеристики выражения, а не идеи, формы, а не сущности, — вот на что должен обратить внимание критик в первую очередь, когда он желает провести различие между произведениями одной школы и другой, а также когда пытается отличить типичное произведение одного художника от произведений других художников той же школы, которые были менее успешны в следовании общему мастеру. Творческая идея, дух, одухотворяющий каждое произведение, различен в зависимости от периода его создания, даже в случае произведений одной и той же расы в разные периоды; но в выражении его форма всегда схожа, его идеи одинаковы. Как в литературе писатели одной национальности должны использовать общий язык, так и в живописи столь же убедительное выражение, палитра, техника, столь же определённый язык определяют композиции, типичные для каждой расы. Если мы найдем в музее, где представлены образцы всех школ, святого Греко, аскетическую фигуру Риберы, портрет Веласкеса, изображение Сурбарана, фантастический сюжет Вальдеса Леала, Деву Марию Мурильо и женщину Гойи, то, вероятно, эти произведения будут слишком сильно контрастировать друг с другом или, по крайней мере, не будут гармонично сочетаться. Каждая из них принадлежит к определенной эпохе и обладает особым творческим и эстетическим духом. Но даже в этом случае мы обнаружим, что, хотя эти работы принадлежат к разным школам и отличаются множеством вариаций и различий, все они имеют одну общую речь, один общий язык; одним словом, все они написаны по-испански.

Нелегко точно определить, в чем заключается это окончательное выражение, но в общих чертах можно утверждать, что работы испанских художников характеризуются явной тенденцией к искренности, простоте композиции и тональной гармонии в серой гамме. Веласкес, по-видимому, закрепил характер испанской палитры и техники: шкала очень тонких серых оттенков, гармонии серого и серебра, использование определенных карминовых и фиолетовых оттенков, впервые встретившихся в творчестве Греко, были опробованы и использованы им, как и те цветные земли, которые были особенно характерны для Испании, земля Севильи и приготовленный из животных уголь, использование которого заметно на его полотнах. Все это определило материальные элементы, с помощью которых был разработан метод живописи, столь же простой, сколь и характерный. Веласкес, как и художники великой итальянской школы и школ Севера, устал от конвенционализма в цвете и перспективе и, используя богатую палитру и обладая необычайной остротой зрения, обратился к природе, и, следуя урокам Греко и опираясь на свои собственные дары наблюдательности, искренности и предельной простоты, не использовал больше, чем необходимые цвета, чтобы получить те градации тонов, которые для наших глаз кажутся такими естественными и представляют гармонию, создаваемую реальностью, мастер по выбору и темпераменту склонялся к тем, в которых сочетались все оттенки серого. Своей уникальной палитрой он создал истинный и неповторимый испанский стиль. Гойя, более чем сто лет спустя, в конце XVIII и начале XIX века, в период, когда национальные особенности стремились к безвкусице, сохранил этот традиционный дух и таким образом спас испанскую живопись от слияния с произведениями его современников во Франции и Англии.

Годы, последовавшие за Гойей, остальная часть XIX века, эти годы легкой коммуникации, быстрого транспорта, частых путешествий, международных исследований и проживания за границей, столь продвинутые в некоторых отношениях, были менее богатыми для испанской

живописи. Испанские художники, отсутствующие в своей стране, занятые во многих областях работы и обучения, утратили часть своих прежних качеств. В настоящее время, когда в мире, кажется, родилось новое утверждение и возвышение национальности, испанцы вновь обрели свой древний дух и, стремясь к абсолютной современности, остаются верными традиции, которая является их собственной, которая способствует национальной индивидуальности и заставляет относиться к ним с тем интересом, который всегда присущ оригинальному, характерному, умному и, следовательно, вызывает внимание и ожидание.

.....

Англия всегда с энтузиазмом и интересом следила за прогрессом испанского искусства. В XIX веке большинство произведений искусства, покинувших Испанию, нашли свое пристанище в Англии. В Лондоне в последние годы было организовано три выставки испанской живописи, предшествовавшие выставке 1920 года: одна в Новой галерее (1891), другая в Гилдхолле (1901) и последняя в галерее Графтон (1913). Все они были богатыми по результатам, особенно третья, которая отличалась своей современной секцией. Разница в характере выставки 1913 года и выставки Королевской академии 1920 года заключается, прежде всего, в экспонировании произведений, принадлежащих английским коллекциям, в то время как последняя в основном состояла из экспонатов, присланных из Испании в знак уважения к английскому народу и для того, чтобы еще раз убедить его в существовании духовной связи между двумя странами, которые с течением времени стремятся к более тесным отношениям.

Изначально организаторы выставки 1920 года намеревались отправить в качестве представителей старого искусства только произведения XVI и XVII веков и несколько картин Гойи как образцы золотого века испанской живописи, особенно с учетом исключительного интереса к Гойе. Но в конечном итоге было решено предоставить экспонаты, полностью представляющие все эпохи. В то же время испанский комитет признал, что секция, посвященная примитивному искусству, в которой среди многих представленных художников наиболее выдающимся был Рибера, не отличалась особой значимостью. Он сожалел об этом и был рад возможности компенсировать это упущение, предоставив полное представление о великих испанских художниках и одолжив Бурлингтон-Хаусу десять картин Эль Греко и двадцать одну картину Гойи, хранящиеся в Испании, что до сих пор было невозможно и что будет нелегко повторить.

Представленные на выставке произведения периода примитивного искусства, хотя и представляли особый интерес, а некоторые из них были поразительны по своему характеру, все же не давали полного представления о развитии раннего искусства на Пиренейском полуострове. Первые попытки испанского искусства действительно не имели национальных особенностей. В то время, когда Италия и Фландрия давали миру выдающихся художников, Испания, и, возможно, весь полуостров — ведь в этом контексте нельзя забывать о Португалии — наполняла свои церкви, монастыри и обители панно и алтарными образами. За исключением нескольких художников, чьи имена сегодня известны, все произведения того времени имеют сомнительное авторство, их стиль заимствован и в целом отличается лишь незначительными региональными особенностями. Поэтому картины на панелях, созданные в Испании, сегодня для их различия называют принадлежащими к кастильской, португальской, каталонской, арагонской или валенсийской школам. Для этого есть историческая причина. В то время, когда создавалось раннее искусство, полуостров был разделен на различные королевства и государства, каждое из которых было абсолютно независимым и имело свою собственную историю и традиции. Так, королевство Арагон с Валенсией было тесно связано со Средиземноморьем и находилось в сфере влияния Италии. Кастилия была более тесно связана с государствами Фландрии и Рейна, принимая и развивая фламандские и немецкие тенденции. Каталония обладала искусством, очень похожим на искусство Прованса. Но я полагаю, что все эти работы, хаотичные, лишенные национального выражения и определяющих характеристик, представляют собой сложную проблему для

исследователей. К этому следует добавить, что эти панно и алтарные образы часто были совместной работой нескольких художников: одни рисовали костюмы, другие специализировались на головах и руках, третьи — на драпировке, а четвертые — на фоне, так что в целом композиция часто получалась запутанной и неоднозначной. С уверенностью можно сказать только то, что творчество этого периода было обширным, богатым и имело большую ценность, насколько это было возможно для художников-колористов, которым не хватало дисциплины и проницательности.

Это проявление изобразительного искусства не проявило себя каким-либо решительным образом до XIV века. Чтобы обнаружить его происхождение, нам, возможно, придется сравнить его с миниатюрами в рукописях Сан-Исидора или архаичными настенными украшениями, прослеживаемыми в византийском искусстве, и, по-видимому, оно представляет больший археологический, чем художественный интерес.

Испанское искусство в последние годы XIII века и в течение двух последующих столетий настолько неполно в деталях, имеет столько разнообразных аспектов, а обстоятельства его возникновения и тенденции настолько неясны, что высказывать какие-либо общие суждения по поводу него было бы неразумно. Его изучение в последнее время ограничивается краткими монографиями различных критиков и ученых, как испанских, так и зарубежных, которые не выходят за рамки обсуждения конкретных произведений и художников, а также частного исследования малоизвестных названий и документов, извлеченных из архивов.

Прибытие Старнины и флорентийца Делло ко двору Хуана I Кастильского во второй половине XIV века, по-видимому, дало очень большой импульс тому стилю, к которому привыкали испанские художники. Но, несмотря на этот итальянский стиль, фламандское влияние проникло в Испанию, пусть и позже, но тем не менее еще быстрее. Ранние испанцы стремились к реализму в искусстве, которого они не могли найти в Италии, отсюда их пристрастие к стилю и манере фламандских и немецких художников, а также художников других стран, которых они стали называть художниками Севера. Появление Ван Эйка на Пиренейском полуострове в 1428 году и других фламандских художников, прибывших туда примерно в то же время, вызвало настоящий энтузиазм и привило испанскому искусству тенденцию к точному копированию природы, которая с тех пор стала одной из его характерных черт, никогда не покидавших его. Среди этих художников Севера () странно найти, немного раньше середины XV века, художника по имени Хорхе Инглес (Джордж Англичанин), названного так, без сомнения, из-за своего происхождения, который выполнил несколько важных работ, особенно в больнице Буйтраго, изучение которых мы искренне рекомендуем английской публике и критикам. Мы хотели бы отправить эту работу на выставку Королевской академии, но ее огромные размеры, а также другие обстоятельства сделали это невозможным.

В эту эпоху в композиции испанских произведений начинает прослеживаться использование масляных красок, что позволило разработать технику, более соответствующую испанскому темпераменту. В результате новое средство выражения появляется в работах многих мастеров, среди первых из которых можно отметить «*La Virgen de los Consellers*», написанную и подписанную Луисом Далмау в 1445 году.

Андалусия, регион, который в более позднее время стал считаться колыбелью испанских художников, в это время дал миру немало живописцев. Работа «*Святой Михаил*» мастера Бартоломе де Карденаса, которая была выставлена в Королевской академии, относится к этому богатому и процветающему периоду, который дал импульс силам, толкавшим всю испанскую жизнь к национальному объединению, которое произошло во время правления католических королей. В эту эпоху возникли два новых центра деятельности, которые в значительной степени способствовали подъему испанской цивилизации и развитию изобразительного искусства — два славных и исторических города Испании — Толедо и Саламанка.

Наряду с этим зарождающимся искусством, которое в определенном смысле было вдохновлено школами севера, но, тем не менее, начало проявлять национальные тенденции, несколько отдельных художников, по предпочтению или по образованию, все еще сохраняли итальянский стиль. Мы вспоминаем «Санта-Каталина» Эрнандо Яньеса де ла Альмедины ([табл. I](#)), представленную на выставке, работу, которая не была достаточно оценена и должна рассматриваться как прекрасный образец того периода.

В конце эпохи национального единства дом Австрии в лице своего величайшего представителя, императора Карла V, начал управлять судьбами Испании. Победоносная экспансия испанского оружия как в Старом, так и в Новом Свете в первой половине XVI века оказала лишь незначительное влияние на художественное творчество, и ни один из испанских художников этого периода не считается равным своим итальянским, фламандским, немецким или голландским современникам. А наши художники, в то время, когда вся национальная судьба была поставлена на карту в одной кампании за другой, были достаточно заняты тем, чтобы поддерживать эпоху становления, понимать законы и проследить духовное течение Ренессанса, которое теперь зарождалось в мире культуры. Это великое движение также не смогло принять национальное направление у испанских художников, а те немногие книги и трактаты по искусству, напечатанные в Испании в этот период, бедны по концепции и скудны по информации.

Даже чтобы упомянуть имена художников того периода, пришлось бы перегрузить этот критический очерк списком художников второстепенного значения. В своем искусстве Алонсо Берругете был, безусловно, итальянцем, но, несмотря на это, он придавал своим работам ярко выраженный национальный оттенок, сохраняя в центральной части полуострова патриотическое вдохновение, которое позже привело к появлению отдельной школы культуры. Валенсия, с художниками, обученными в Италии, готовила себе большую репутацию на будущее, и тогда художник с индивидуальностью, изолированный в небольшой провинции и имеющий мало отношений с двором, создал своим кистью строгое искусство, немного сухое и жесткое, аскетичное в своем вдохновении и едва заметные на первый взгляд, но поразительное своей индивидуальностью и отражающее дух испанской теологии и мистицизма, который должен был зародиться несколько позже. Я имею в виду Луиса де Моралеса, создателя всех этих «Долороса» и «Экке Хомо», столь неповторимых и столь ценимых в Испании.

Теперь мы подошли к правлению сына Карла V, Филиппа II, человека, память о котором подвергалась многочисленным критическим оценкам, но которому, с точки зрения искусства, его страна обязана многими из тех произведений, которые она ценит больше всего. Портреты Моро, богатство фламандской и итальянской живописи и, среди прочего, очень полная коллекция картин Тициана — все это благодаря приказам Филиппа II, который, прежде чем запереться в монастыре Эскуриал, во время своих поездок в Италию, Германию и Фландрию, собирал избранные образцы искусства того времени и периода, непосредственно предшествовавшего ему, размещая в замках Испании те картины, которые сегодня являются наиболее важными из иностранных коллекций, хранящихся в музее Прадо.

Но в то же время настоящая национальная продукция тех лет, в основном религиозные картины, предназначалась для церквей и монастырей и больше не должна рассматриваться как второстепенная. Между тем, по королевскому приказу в Испанию прибыли работы иностранных мастеров, и в придворных кругах возник стиль живописи, посвященный исключительно жанру портрета, который сегодня известен как школа портретистов Филиппа II и Филиппа III. Его происхождение нам известно. Оно связано с обучением, которое наши художники получили от знаменитого голландца Антониса Мура, который был настолько тесно связан с нашей страной, что его имя стало испанизированным, и который сегодня одинаково известен как под своим голландским именем, так и под более испанским звучащим именем Антонио Моро. При поддержке Филиппа II он давал уроки некоторым испанским художникам, особенно одному из

них, Алонсо Санчесу Коэльо, который был его учеником и преемником в искусстве. Еще одним его испанским последователем, помимо Коэльо, был Пантоха де ла Крус (), а третьим и последним из тех, кто поддерживал эту школу и завершил ее цикл, был Бартоломе Гонсалес, процветавший в первые годы правления Филиппа IV. Можно упомянуть и других портретистов, учеников и подражателей этих художников, но упомянутые выше художники являются типичными представителями этой школы, кратковременной в своем развитии, очень выдающейся и характерной, хотя, как мы уже сказали, и не испанского происхождения. Их особенности совершенно очевидны. Они пишут реалистичные портреты, сухие, жесткие, тщательно проработанные и полные во всех деталях, к обработке которых они уделяют большое внимание, особенно в том, что касается личности. Но, несмотря на свое мастерство и искренность, их школа деградировала, и последние ее проявления практически являются подражанием первым, обладая небольшим совершенством и скудным вдохновением. Портретисты двора, как мы уже указали, работы этих людей, хотя и в целом полные сильной индивидуальности, особенно в отношении портретов королевской семьи, были разбросаны по всему миру и практически ограничивались дворцами других правящих домов.

На лондонской выставке мы смогли изучить наиболее важные из этих нескольких работ, например, работу Пантохи «*Портрет Филиппа II*» (табл. II), на котором он изображен пожилым и стоящим, полный портрет, который точно отражает внешность этого монарха и который хранится в монастыре Эскуриал (). Он был представлен в Королевской академии, будучи предоставлен для этой цели Его Величеством королем Испании. Были и другие, принадлежащие Его Британскому Величеству, которые хранятся в Букингемском дворце: портреты Санчеса Коэльо *архидуков Австрии Венцеслава, Рудольфа и Эрнеста, портрет инфанта Дон Диего* и портрет *Маргариты Австрийской. Портрет дамы из семьи Палавичино* работы Пантохи (авторство которого вызывает различные сомнения), хотя и не представляет художественной ценности, тем не менее, безусловно, представляет собой серьезную проблему, поскольку в то время, когда в Испании развивалось искусство портретной живописи, в других странах, и в частности в Италии, ученики школы Мура создавали произведения, которые порой можно было спутать с работами испанских художников. Бартоломе Гонсалес также был представлен портретом *кардинала инфанта дона Фернандо Австрийского*, предоставленным маркизом де Виана.

.....

Около 1575 года в город Толедо из Италии прибыл молодой художник, едва достигший тридцати лет, родившийся на острове Крит в семье греков. Его звали Доменико Теотокопули, и он был известен тогда, как и сегодня во всем мире, под именем Эль Греко («грек»). Этому человеку было суждено сформировать и со временем усовершенствовать посредством своих работ технику, особенно в том, что касается исполнения, исполнения и характера, которая явно прослеживается во всех его творениях (), и большой энтузиазм, который проявляют к ней любители испанского искусства, является естественным и объяснимым. Слава, которую первые работы Эль Греко вызвали в Толедо, дошла до двора, и Филипп II приказал ему работать в монастыре Эскуриал над картинами для церкви. Король и художник время от времени спорили и, похоже, не совсем понимали друг друга. Филипп II, привыкший к итальянской и фламандской художественной атмосфере и являвшийся восторженным поклонником Тициана, не мог понять творчество Эль Греко, которое, хотя и было основано на венецианской традиции, представляло собой глубокую и полную инновацию и сегодня, как и четыре века назад, вызывает недоумение у многих людей. Но любители Испании, те, кто понимает ее истинный гений и изучал ее особенности и индивидуальность, видят в Эль Греко одну из самых интересных фигур в международном искусстве. В духе, который проявляется в его произведениях, в гении, с которым они были выполнены, в чудесной технике, разработанной в них, и в мастерстве, которое придает цвету такой блеск и качество, что порой кажется, будто он был выполнен эмалями, он торжествует,

обезоруживая критику, заставляя нас не только забыть, но даже аплодировать экстравагантности и непропорциональности, которыми полны его произведения.

Творчество Эль Греко можно разделить на две отдельные группы: одна включает в себя человеческие фигуры в целом, портреты; другая — божественные фигуры, образы и религиозные картины. В одной работе, самой полной и важной из всех, *«Погребение графа Оргаса»* ([табл. V](#)), эти два аспекта соединяются. Верхняя часть, небесная, которую, как кажется, художник наполнил своим идеализмом, населена божественными фигурами, символическими и бесплотными. В нижней части, которая представляет земную сцену, форма и цветовая гамма имеют качества земных вещей. На выставке Королевской академии, в салоне, отведенном для работ Эль Греко, было собрано десять примеров, красноречиво иллюстрирующих эти две фазы его творчества. Его *«Автопортрет»* и *«Троица»* демонстрируют вторую фазу; *«Благовещение»* и *«Христос, обнимающий крест»* — первую. Еще одним полотном, которое представляется хорошим примером его блестящей цветовой гаммы и индивидуальности, является картина, полная миниатюрных фигур, *«Слава» Филиппа II* ([иллюстрация III](#)), присланная в Лондон Его Величеством королем Альфонсо XIII.

В этой коллекции его работ, как и во всех других произведениях этого мастера, можно изучить происхождение сероватой тональности, характерной для испанской школы, которую он первым ввел и применил, а Веласкес в более поздние годы придал ей окончательную форму, создав тем самым техническую особенность этой школы. Тем, кто интересуется такими проблемами живописи, может быть интересно, что тени, которых так много в работах Эль Греко, хотя и интенсивные, никогда не бывают черными, и это придает им особую глубину и атмосферу. Из этого соотношения света и тени, никогда не достигающего чистого черного или белого, получается удивительная прозрачность и телесность, и все это достигается с помощью жидких цветов, в большинстве случаев размытых и растушеванных и почти всегда довольно мягких, легких только в более ярких местах и в точках света. Он наблюдает и понимает, что воспроизведение этих вещей в искусстве художника не сводится только к верному копированию. Атмосфера, свет, отражения, которые эти объекты показывают нашему взору, меняются в зависимости от условий и изображаются на холсте не так, как они выглядят на самом деле, а в соответствии с тем, как они представляются зрению, измененные внешними факторами. Только так можно получить впечатление правды, движения, глубины. В работе копииста объекты и фигуры являются окаменелостями, жесткими и мертвыми, находящимися в одной и той же плоскости, в которой, возможно, легче оценить способности художника, но которая никогда не создает впечатления движения или жизни.

Выдающийся как творец, первопроходец и мастер техники, утверждения относительно художественных предшественников Эль Греко являются спорными, как, например, отношение к другим мастерам византизма, которое некоторые утверждают, что могут различить в его картинах. Но остается ясно, что в своих типичных работах он прежде всего является истинным интерпретатором благородной, набожной и мистической Испании и самым сочувственным изобразителем духа времени, в котором он жил. Мы считаем правильным рассматривать его как приемного сына Испании его времени.

Хотя его творчество обсуждается со времен Филиппа II, сегодня его следует считать освященным. Истинное влияние Эль Греко следует искать не только среди художников. Оно более обширно и охватывает различные проявления, поэтому причины, которые его оживляют, разнообразны. Итак, в мастерских художников, в кабинетах культурных людей, среди мудрых и утонченных критиков, среди литераторов мы можем обнаружить самых горячих и страстных поклонников Эль Греко. Без сомнения, между этим художником и миром современного интеллектуализма существует невидимая связь, и это во многом благодаря энтузиазму, который вызывают его работы, особой тайне, которой они окутаны — чего мы не находим ни у одного другого художника — благодаря

его внушающей силе, чему-то, что нас волнует и полностью подчиняет себе. Именно по этой причине ученики Эль Греко, которых в прошлые годы было немного, сегодня составляют целую легион, а их картины, когда-то неизвестные и не имевшие ценности, теперь прославляются и занимают видное место в музеях и частных коллекциях.

.....

Ни Тристан, ни Майно, ни Хорхе Мануэль Теотокопули не являются фигурами достаточно важными, чтобы мы могли сказать, что Эль Греко, их учитель, основал школу, и тем более, что он сформировал с ними так называемую толедскую школу, которая на самом деле не существовала и не дала этого городу произведений, обладающих теми характерными чертами, которые позволили бы отнести их к категории школы.

Следует отметить, что в последние годы XVI века Филипп II привез из Италии нескольких итальянских художников-декораторов, чтобы они расписали фресками обширные стены монастыря Эскуриал. Возможно, он хотел привезти с собой для этой цели нескольких знаменитых иностранных мастеров, но это было невозможно, поскольку важнейшая эпоха итальянского Возрождения подошла к концу; и вместо великих мастеров приехали другие, декадентские, легкомысленные «халтурщики», которые за короткое время покрыли эти огромные стены композициями скудной вдохновенности. Мы упоминаем о визите этих художников в Испанию не потому, что он сам по себе имеет какое-то значение, а для того, чтобы показать, что испанские художники, даже те, кто имел высокий авторитет, во все времена не обладали качествами, которые особенно характерны для декоративных художников. Филипп II мог бы поощрять испанских художников. Но кого — Моралеса, Эль Греко, художников двора, менее известных последователей Эль Греко в Толедо? Нет, никто из них, по-видимому, не был способен довести такую задачу до завершения. Именно это, и ничто другое, было причиной прихода итальянцев; в остальном король благоволил к работам различных испанцев, размещая многие образцы их творчества в своих дворцах и основанных им религиозных учреждениях. Итак, испанская живопись оставалась в этом особом положении до конца XVI века и в первые годы XVII века, который считается ее золотым веком, когда на фоне плодотворных изобретений появились четыре великие фигуры, каждая из которых сегодня известна во всем мире — Рибера, Сурбаран, Веласкес и Мурильо. Какие центры художественной жизни существовали в Испании в это время? В основном два: два города, которые с тех пор дали миру наибольшее количество художников и самых талантливых из них — Севилья, столица Андалусии, открытые ворота в Новый Свет, и Валенсия, средиземноморский порт, подверженный влиянию того, что было классическим миром, и находящийся в тесном и прямом контакте с Италией, которая завещала ему последние искры чудесной жизни Ренессанса. В Валенсии Франсиско Рибальта, добросовестный художник, учившийся в Италии, ввел стиль колорита по образцу Риберы. В Севилье, где собирались все андалузские интеллектуалы, Пачеко, художник высочайшей культуры, впоследствии стал учителем Веласкеса и Сурбарана. На выставке, о которой идет речь, были представлены Рибальта и Пачеко, более известные своими учениками, чем своими произведениями: первый — картиной «Святой Петр» ([иллюстрация VII](#)) и своим автопортретом «Святой Лука, рисующий Богородицу» (), а второй — «Портретом рыцаря Сантьяго».

Ученик Рибальты, Рибера внезапно возвысился до уровня великого мастера со всеми присущими этому званию отличиями. Уехав в Италию еще в очень молодом возрасте, он провел там большую часть своей жизни и был известен как «Лю Спаньолетто» (маленький испанец). Итальянцы пытались присвоить себе этого художника, но его подлинно испанский характер настолько очевиден, что никто не может усомниться в этом. Прибыв в Италию, он изучал произведения Рафаэля и Корреджо, наконец найдя свое истинное призвание в энергии и светотени Караваджо, который тогда противопоставлял реалистичный стиль псевдоклассицизму, столь заметном в то время. Рибера, чьи работы демонстрируют атрибуты испанской техники и который прежде всего

преуспел в рисовании, качество, которое отличало его еще в очень молодом возрасте, естественно нашел в Караваджо, мастере светотени, больше вдохновения, чем в других классических художниках и тех болонских эклектиках, которые впоследствии стали его подражателями и соперниками. Он отправился в Неаполь, где быстро достиг славы, которая распространилась по всей Италии и Испании, его родной стране, с которой он никогда не терял самых тесных отношений как художник, и здесь, в Неаполе, польщенный удачей и обремененный богатством, он продолжал создавать свои замечательные полотна, пока соблазнение его дочери, самой красивой из всех его моделей, вторым доном Хуаном Австрийским, внебрачным сыном Филиппа IV, не ускорило его конец.

Частота, с которой он изображал оборванцев, нищих, мучеников, святых, сцены насилия, пыток, аскетизма, как всем известно, характеризует стиль Риберы в его более поверхностном смысле, и едва ли найдется сцена ужаса или картина с преувеличенной мрачностью, относящаяся к этому периоду и испанской тенденции, которая не была бы приписана ему людьми с небольшим опытом, настолько типичны для него эти качества, в которых, к тому же, ему нет равных. Не менее исключительны его энергия, его искусное моделирование, которое выглядит как скульптура, и анатомическое построение его фигур, эффекты освещения, которые он умеет достигать, и точный вид реальности, подчеркнутый, но никогда не отталкивающий, который он достигает. Всегда оставаясь в контакте с реальностью, в его творчестве прослеживаются два стиля: один, в котором он, по-видимому, наслаждался резкими контрастами, выбирая сцены горя, старости или смерти; и другой, менее частый, в котором он изображает более спокойные и безмятежные аспекты реальности.

Жаль, что на лондонской выставке не было полного и блестящего представления работ этого мастера, так как тогда его слава, которая, по нашему мнению, сегодня не соответствует его заслугам по причинам, указанным выше, могла бы быть прочно закреплена. Среди валенсийцев этого периода необходимо упомянуть Эспиносу и Орренте.

В Севилье, как мы уже сказали, Пачеко был на пике своей славы, мастером всех, источником культуры. Но техника этой школы в то время находилась под влиянием человека с запутанным и упрямым гением, мало подходящего по характеру в качестве наставника для молодежи, но все же одухотворенного испанским духом, тонким в технике и обладающим замечательной силой выражения. Молодые люди следовали его стилю, который соответствовал прогрессивным тенденциям их времени. Мы имеем в виду Эрреру Старшего, одного из самых замечательных художников, которых когда-либо давала Испания. Но любопытно, что ученики, работавшие в мастерской Эрреры, не имея возможности получить от мастера много наставлений, вскоре перешли в дом Пачеко, который, будучи умным и понимающим, не пытался направить в ложное русло темперамент и склонности своих молодых учеников, а поручал им задачу верно интерпретировать природу.

Сурбаран и Веласкес, самые выдающиеся из всех своих современников, протестовали против условностей схоластики. Они не стремились украшать грубую форму, которую живой образец часто представляет глазам художника, ищущего более высокий идеал, но копировать ее так, как они ее видели, как она им представлялась, без искажений и фальши, было целью, которой они верно следовали всю свою жизнь. Пачеко ценил талант и мировоззрение этих молодых людей, он защищал их, как мог, и, прежде всего, культивировал те качества, которые казались ему наиболее яркими. Веласкес сказал ему: «Я придерживаюсь принципа, что природа должна быть главным учителем, и клянусь не рисовать и не писать ничего, чего нет передо мной»; и Пачеко, воодушевленный склонностью своего ученика к откровенно натуралистическому стилю и наблюдая проявления его таланта, сделал Веласкеса своим зятем, когда тому еще не исполнилось девятнадцати лет.

Среди таких тенденций развивалось искусство Сурбарана и Веласкеса. Их ранние работы были почти одинаковыми. Позже они достаточно сильно отличались друг от друга, потому что первый почти не покидал окрестностей Севильи, мало расширяя свои горизонты, а Веласкес, как известно, разработал целую живописную технику.

Сурбаран родился в 1598 году. Таким образом, он был на год старше Веласкеса. По рождению он принадлежал не к Севилье, а к провинции Эстремадура. Но, несмотря на это, он вырос под художественным влиянием Андалусии, поскольку молодой художник прибыл в Севилью в возрасте шестнадцати лет, поэтому его считают одной из величайших фигур севильской школы. В течение двадцати пяти лет художник был известен своими фигурами дев и святых, реалистичными по характеру, мощными, хорошо прорисованными, энергичными и задуманными без преувеличения, полными жизни и индивидуальности. В качестве великого по замыслу произведения можно упомянуть *«Апофеоз святого Фомы»*, хранящийся в музее Севильи. Для Сурбарана характерно его непоколебимое отношение, он отказывался черпать вдохновение как из иностранных, так и из национальных влияний. Это придавало ему индивидуальность и делало его произведения серией непрерывных звеньев, между которыми можно заметить лишь небольшие различия. Кроме того, он известен своими религиозными картинами, монашескими видениями. Эти фигуры монахов в белых простынях, которые вызывают восхищение и кажутся высеченными, настолько рельефны их драпированные складки, характерны и полны величия, чувства и строгости, и их следует рассматривать как реальные документы монашеской жизни Испании XVII века.

Отличительной чертой техники Сурбарана является светимость, достигаемая за счет сильных контрастов света и тени. Как и в работах Риберы, здесь заметны яркие световые пятна без грубости и тени без черноты. Серые тона никогда не бывают тяжелыми, а их качество, гармоничное в своем смещении, смягчает жесткость линий профиля, устраняя всю ригидность. Кроме того, Сурбаран — легко понятный художник, который редко прибегает к символизму, более или менее подходящему для выражения мысли, и его идеальные устремления всегда проявляются во всем, что касается формы, в явной страсти к реальности.

Этот мастер был хорошо представлен в Королевской академии. Возможно, там не было ничего выдающегося, но девять работ его кисти, все одного рода, в целом были очень типичными и индивидуальными, включая изображения, святых и фигуры реалистичного характера ([табл. VIII](#)).

.....

Мы уже упоминали о том, как Веласкес появился в Севилье и под каким влиянием он начал свое ученичество. Его первыми пробами были многочисленные серьезно выполненные этюды, некоторые черным мелом, некоторые цветными красками. Еще в юности он написал ряд работ, которые до сих пор удивляют своей реальностью, мастерским рисунком — качеством, которым он был наделен от природы, — скульптурным рельефом и сдержанностью. Типичными примерами могут служить две работы, хорошо известные в Англии, где они сейчас и находятся: *«Старуха, жарящая яйца»* из коллекции сэра Герберта Кука и *«Водонос из Севильи»*, принадлежащая герцогу Веллингтону, которые мы приводим в качестве примера стиля и решимости, которые художник придавал в эти годы работам популярного характера и которые, судя по их тематике и моделям, были тогда новинкой в школе живописи, которая практически не производила ничего, кроме портретов и картин религиозного характера. Другие работы натуралистического характера, в просторечии называемые *«бодегонес»* или «закусочные эскизы», а также некоторые работы религиозного характера дополняют творчество Веласкеса первых лет, которое в более поздние годы было настолько ограниченным (), что его можно охарактеризовать как художника с относительно небольшим творческим наследием.

Когда художнику было двадцать четыре года, его тесть Пачеко, человек влиятельный, посоветовал ему покинуть Севилью и сам представил его при дворе Филиппа IV, на службе у которого

Веласкес оставался до конца своих дней. Ему сразу же предоставили должность и зарплату при дворе, а его первые портреты монарха и членов королевской семьи вызвали удивление и восхищение. Эти работы, а также его первые сюжетные композиции, написанные в Мадриде, особенно известная как «*Los Borrachos*» («Пьяницы»), своим высоким мастерством демонстрируют кульминацию всех качеств, присущих работам, написанным в Севилье в первые годы его ученичества. Никогда испанский пикареский дух, который составляет такую блестящую страницу в литературе того времени, не был представлен более подлинно, чем на только что упомянутом полотне. Если бы Веласкес умер после написания «*Пьяниц*», одной этой работы было бы достаточно, чтобы обеспечить ему верховенство и звание лидера школы, которая до этого была неопределенной и не имела четкой и индивидуальной точки зрения.

Чуть позже, по приказу своего короля, Веласкес впервые отправился в Италию. Влияние, которое итальянское искусство оказало на него, было предметом дискуссий. В таком эссе, как этот, невозможно попытаться прояснить этот вопрос, но кажется очевидным, что, хотя итальянское искусство было естественным образом впитано его талантом, оно не оказало большого влияния на его родственные качества; и, судя по его последующим работам, кажется, что он проявлял постоянную и целеустремленную заботу о том, чтобы достичь интерпретации, всегда активно верной природе.

Картина «*Las Lanzas*» («Копья»); конные портреты королей, принцев и других лиц, на которых эти персонажи изображены в охотничьих костюмах; портреты придворных шутов; «*Сцены охоты в горах Эль-Пардо*»; и некоторые другие картины другого типа, такие как «*Христос на кресте*» в музее Прадо, составляют рассказ о его творчестве после его краткого пребывания в Италии и составляют то, что критики называли вторым стилем Веласкеса, более обширным и грандиозным, чем стиль его молодости, и с течением времени обогащающим все произведения, созданные его кистью, теми определенными серыми гармониями, которые иногда имеют почти серебристый оттенок, столь характерный и неповторимый.

Во второй раз художник побывал в Италии в период своей зрелости. Тогда он написал портрет *папы Иннокентия X* и выполнил бюст *Хуана де Пареха*, который был представлен на выставке в Берлингтон-хаусе. Вскоре после этого он вернулся в Испанию, где приступил к созданию своих величайших произведений, которые действительно раскрывают высшее искусство, несколько загадочное в своей простоте, возвышенный стиль, который на первый взгляд не требует особого понимания и который дал испанской школе всех времен, а также другим школам, богатое наследие, прекрасные образцы и замечательные плоды. К этой эпохе его творчества относятся портреты королей и принцев, вторая серия придворных карликов, еще более богатая и удивительная, чем серия периода его зрелых лет, некоторые религиозные картины, мифологические произведения и, наконец, две великие работы «*Прядильщицы*» (*Las Hilanderas*) и «*Менины*» (*Las Meninas*) ([таблицы X и XI](#)), высшие памятники школы, образцы синтетического искусства, удивительные своей простотой композиции, тонкой гармонией, красноречивые в изучении ценностей, шедевры, короче говоря, возвышенной живописи, которые, несмотря на кажущуюся скромность, являются волшебными произведениями, спонтанными творениями, не показывающими ни напряжения, ни слабости, ни усталости, и которые кажутся нам результатом безмятежного и спокойного искусства, противоположного влиянию великих идеалистических концепций, но которые, будучи по сути объективными, воспроизводят природу с непревзойденной правдивостью.

На выставке в Берлингтон-Хаус Веласкес был представлен недостаточно. Но на то были свои причины. Несомненные картины его кисти, которые находятся в частных коллекциях в Англии и о некоторых из которых мы уже упоминали, хорошо известны и были представлены на недавних выставках испанского искусства, поэтому не было сочтено необходимым выставлять их снова; а

из тех, что находятся в Испании, большая часть хранится в музее Прадо (и, конечно, не могла быть отправлена в Англию), а принадлежащие частным лицам очень редки.

Примерами из английских коллекций были великолепный портрет *Хуана де Пареха, художника*, из замка Лонгфорд; бюст *испанского дворянина*, принадлежащий герцогу Веллингтону; *Калабасильяс, шут* ([табл. IX](#)), который недавно перешел в коллекцию сэра Герберта Кука; *Кухонная служанка* из коллекции сэра Отто Бейта — все они представляют период творчества художника, а также портрет *дона Бальтасара Карлоса, инфанта Испании*, который Его Величество король Англии предоставил из Букингемского дворца.

Об этом последнем следует сказать особо. По нашему мнению, это несомненно работа Веласкеса, и, более того, один из самых прекрасных его образцов. Каждая деталь доспехов, ног, тела и, прежде всего, пропорции фигуры и композиция типичны для Веласкеса. Как же так получилось, что в Англии, где мастер так по праву ценится и где, несомненно, из-за энтузиазма по отношению к Веласкесу, почти все картины Мазо приписываются Веласкесу, эта работа считается произведением Мазо? Или же некоторые пришли к ложным выводам относительно Мазо и Веласкеса, и когда они сталкиваются с подлинным и несомненным Веласкесом, они сомневаются в этом, потому что он не кажется достаточно типичным для Мазо? Насколько нам известно, нигде больше не отмечалось, что голова на этом портрете несколько бледная и плоская.

Из Испании была прислана *«Рука священнослужителя»*, предоставленная Его Величеством королем Испании, фрагмент, без сомнения, из портрета, остальная часть которого была утрачена при пожаре в Алькасаре в Мадриде. Особый интерес упомянутого фрагмента заключается в том, что рука держит бумагу, на которой находится подпись Веласкеса, безусловно, одна из трех подлинных подписей этого художника, которые сохранились до наших дней, другие находятся на портрете *Филиппа IV* в Национальной галерее в Лондоне и на портрете *папы Иннокентия X* в галерее Дория в Риме. О портрете *Пулидо Пареха* в Национальной галерее в Лондоне мы уже писали довольно подробно в другой статье, с целью доказать, что этот портрет принадлежит кисти Мазо, а подпись, следовательно, является подделкой. *Портрет художника* из Музея изящных искусств в Валенсии является прекрасным примером, хотя и несколько поврежденным и почерневшим, а три других представленных произведения выставлялись и изучались чаще, чем те, подлинность которых не вызывает сомнений. Среди других произведений, представляющих особый интерес, можно отметить *«Голову священнослужителя»*, принадлежащую графу Фуэнклара, которая, хотя и не является бесспорной атрибуцией, запомнилась прежде всего как прекрасное произведение.

.....

Теперь мы должны приступить к довольно сложному изучению картин, составляющих мадридскую школу. Мы говорим «сложное», потому что, будучи сформированной из художников, прибывших из разных частей полуострова, она не имеет четкого регионального характера, а является результатом творчества многих художников, чьи имена мы не должны забывать, таких как, например, Кардучо, Каксес и Нарди, итальянского происхождения, которые, или, возможно, их отцы, были привезены в Испанию в качестве декоративных художников. Кажется естественным, что у них были подражатели или ученики, поскольку именно в стране их усыновления были востребованы художники этого жанра. Но, напротив, они были поглощены окружающей средой и создали и достигли сдержанного и реалистичного стиля, забыв об обстоятельствах своего обучения и, можно сказать, испанизировавшись.

Веласкес был главным представителем мадридской школы, ее создателем и, более того, ее прототипом, ознаменовавшим апогей испанской живописи. Его целью всегда было упрощение, что ясно видно из методов, которые он использовал с юности до последней работы, постоянно упрощая свою технику и, следовательно, свою палитру. Исследованию его палитры мы посвятили работу чисто технического характера (извлечение из которой было напечатано в журнале «ТНЕ

STUDIO» в ноябре 1920 года), которую мы не можем воспроизвести здесь из-за нехватки места, но мы пользуемся случаем, чтобы сослаться на него, поскольку упрощение палитры этого художника, создателя школы « », следует считать исключительно важным, характерным почти для всех более поздних испанских художественных достижений, наделяющим их большой индивидуальностью и отличающим их от всех других школ. Это обстоятельство заслуживает признания со стороны всех, кто желает понять истинное значение испанской живописи, по крайней мере в том, что касается ее внешних проявлений.

Прежде чем перейти к последователям Веласкеса, мы должны кратко упомянуть о живописи в Андалусии, где Мурильо появился как великая сила в Севилье, спустя годы после того, как Веласкес стал таковой в Мадриде. Мурильо, сначала ученик своего родственника Кастильо, вскоре стал последователем Педро Мойи. В молодости художник прошел через целую гамму влияний, особенно Ван Дейка, попеременно с влиянием Риберы. В двадцать четыре года он оказался в Мадриде, где Веласкес работал и преподавал, хотя и недолго. Вернувшись в Севилью, он не забыл уроки Веласкеса, и именно с этого периода датируются те популярные, полные характера фигуры, которые начали приносить ему славу. Позже Мурильо изменил свои методы и до конца жизни использовал стиль, мягкий и нежный, как андалузский акцент, изящный и выразительный. Его религиозные произведения, его *Девы* и, прежде всего, его *Зачатия* вскоре стали известны, и, будучи неустанным тружеником, он оставил множество картин, которые несут на себе личный и неповторимый отпечаток и демонстрируют адекватную технику, широкую в обработке, в тональности различных оттенков серого, теплых и сияющих, без преувеличения.

Но на самом деле искусство Мурильо вызывает меньший интерес, чем раньше, из-за современных предпочтений, которые ищут в искусстве духовность, силу и даже беспокойство, которых мы не находим в творчестве этого художника. Но в свое время он пользовался огромной славой и долгое время считался ведущим испанским художником. Что принесло ему такую большую известность? Известный испанский критик сеньор Коссио задал тот же вопрос о причинах, лежащих в основе такого прямого и простого стиля. Тематика Мурильо, говорит сеньор Коссио, как на заднем плане, так и в изображаемом предмете, всегда представляет мягкую и приятную сторону жизни. В сфере спонтанного творчества, в том, что не требует глубины и размышлений, Мурильо всегда оказывает неотразимое притяжение. Его *концепции* прекрасны, но поверхностны. В них нет более искусной основы, драматического импульса или воодушевления, чем кажется на первый взгляд. Чтобы понять и насладиться ими, не нужно думать, их созерцание оставляет зрителя спокойным, они не обладают способностью отвлекать, в них нет тепла, нет той особенности, которая делает произведение уникальным, и, поскольку они обладают именно той степенью культурной посредственности, которая в мысли и чувстве является достоянием большинства людей, они способны соответственно радовать. Если к этому добавить благочестивое религиозное и поэтическое чувство и небесное и мягкое выражение его фигур, то легко понять ту большую, неоспоримую и справедливую популярность, которой пользовался Мурильо. Веласкес мыслил глубоко, но идеалистично; Мурильо не идеалистичен и не глубокомыслен. Оба они реалисты, и если один представляет мужское чувство в испанской живописи, то другой демонстрирует в высшей степени женскую тенденцию.

В Королевской академии были представлены семь картин Мурильо, некоторые из которых имеют реальное значение. Среди них преобладали религиозные сюжеты: *«Сан-Леандро»* и *«Сан-Буэнавентура»* из музея Севильи и *«Триумф Святого Причастия»*, предоставленный лордом Фарингдоном. Среди портретов были портрет художника, принадлежащий графу Спенсеру; *Габриэль Эстебан Мурильо*, присланный герцогом Альбы и Бервиком; и *Дон Диего Феликс де Эскивель-и-Альдама* из частной коллекции в Мадриде.

Говоря о севильской школе, мы должны упомянуть современника Мурильо, хотя и несколько младшего по возрасту, обладавшего исключительным талантом. Его имя мало известно за пределами Испании, и это, несомненно, является причиной того, что так мало его картин покинули страну. Мы считаем ошибкой называть его, как это иногда делают, одним из тех испанских художников, чьи работы больше не представляют интереса, поскольку его выразительность, самобытность, творческая смелость и индивидуальность говорят сами за себя. Речь идет о Вальдесе Леале. Его суровый взгляд на мир, частые неточности, глубокие и почти всегда неясные мысли, а главное, его темы, порой мрачные и причудливые, порой изящные, являются причинами его непопулярности, не меньше, чем скудные знания, которыми мы располагаем об этом необычном человеке, обстоятельства жизни и творчества которого представлены нам почти в легендарном виде, как в случае с его другом и покровителем Дон Хуана де Маньяра, который воплотился в народном воображении в образе традиционного Дон Жуана.

В Гранаде Алонсо Кано, столь же великий скульптор, как и живописец, вместе с другими менее известными и менее авторитетными художниками поддерживал процветающую школу, которая имела связи с севильской.

.....

Мы снова возвращаемся в Мадрид, ко двору, где Веласкес, как мы уже отмечали, наложил такой отпечаток на живопись и наполнил ее таким совершенством, что художники со всех концов полуострова стекались в столицу. Это привело к расцвету искусства — закончившемуся в XVII веке — плодотворному и разнообразному, которое ассоциируется со школой Мадрида. Это не совсем школа Веласкеса, хотя и называется так неоднозначно. У Веласкеса были ученики, которые следовали за ним, подражая ему и копируя его, как, например, его слуга мулат Пареха. Но, несмотря на это, в те годы в столице работали и другие талантливые художники, которые помогали формировать школу, даже если и не следовали за ним каким-то определенным образом. Тем не менее, он является ее величайшей фигурой, поскольку именно он заслужил название школы за работы своих современников и за поколение, которое последовало за ним. Импульс, который он дал своей техникой и композицией своей палитры, простой и сдержанной, характерен для всего этого периода. Его зять Мазо слепо следовал за ним и, работая в его мастерской, был постоянно впечатлен произведениями своего учителя, используя те же методы — те же холсты, краски, кисти, и, давая волю своему необычайному таланту подражания, он пытался создавать, и иногда создавал, точные копии работ своего учителя. Исследование этой любопытной проблемы живописи, отличительной черты, склонности времени, проявленной в искусстве тестя и зятя, было предметом нескольких работ из-под нашего пера. Мы не настаивали на этом моменте в этих работах, да и места для этого в этом кратком обзоре нет, но мы льстим себе, что несколько картин, особенно тех, которые принадлежат музеям, стали более правильно приписываться Мазо, а не Веласкесу, и что те, кто интересуется этими проблемами, научились различать внешний облик работ одного от другого, существенный и неповторимый. Однако следует отметить, что Мазо, помимо простого таланта подражателя, обладал собственным талантом исключительной превосходства — талантом пейзажиста, что было относительной новинкой в испанском искусстве того периода.

После Веласкеса самым важным художником мадридской школы, без сомнения, является Карреньо. Хотя его религиозные полотна многочисленны, Карреньо был, прежде всего, портретистом. Относительное влияние творчества Ван Дейка, которое распространилось до Севильи, достигло и Мадрида, и Карреньо поддался ему и иногда осторожно использовал его. Мы говорим «скромно», потому что он утратил свои национальные качества. Он позаимствовал у Веласкеса основные цвета его палитры, но стремился обогатить их некоторыми теплыми золотистыми тонами, и он был увлечен рыжеватыми и, прежде всего, карминовыми цветами, в целом приближенными к цветовой гамме фламандцев, но выглядящими приторными по

сравнению с работами Ван Дейка. Портреты Карреньо были представлены на выставке портретом «Молодая дама» (иллюстрация XXII), принадлежащим герцогу Мединасели, который можно было бы почти описать как черно-белый из-за его цветовой гаммы и очевидного намерения художника () сохранить эту тональность во всей работе; портретом «Королева Испании», доньи Марианы Австрийской, принадлежащий дону Рамону де ла Сота, — прекрасный образец, с которого, без сомнения, были сделаны многочисленные копии, известные помимо других вариантов; и *портрет маркизы Санта-Крус*, который имеет большое значение и очень характерен. Из религиозных картин необходимо упомянуть «Явление Богородицы святому Бернарду», присланную из Бильбао доном Антонио Пласенсиа.

Два брата Ризи, Хуан и Франциско, были итальянского происхождения; оба были декоративными художниками и работали в стиле Кардучо и Каксеса. Хуан, старший, был монахом и одним из прототипов Мадридской школы, следуя в своем творчестве Веласкесу, сдержанно и просто. Франциско порой демонстрирует качества своего итальянского происхождения и, хотя и является достаточно испанским художником, придает своим творениям определенное качество, которое, возможно, повлияло на испанских декоративных художников того времени. Это любопытная проблема влияния. В любом случае, этот художник, который достиг славы в свое время, сегодня представляет интерес для изучения, и, похоже, что критик должен тщательно изучить истоки вопроса, прежде чем пытаться объяснить его результаты. Переда, Кольянтес и Леонардо также заслуживают внимания, хотя и не обладают характером своей школы, что ясно показывает, что они были учениками Карреньо, среди которых, пожалуй, наиболее заметными были Сересо и Кабесалеро, которые, к сожалению, умерли молодыми. Сересо кажется самой яркой фигурой тех лет, и его блестящая цветовая гамма и изящный стиль положили начало тенденции, которая привела к обогащению испанской палитры, сдержанность которой мы восхищаемся у мастеров, но которая порой вырождается в некоторую бедность в руках их учеников. Наряду с Сересо следует упомянуть Антолинеса, который также умер, не достигнув художественной зрелости.

Теперь мы подошли к той эпохе живописи, которая процветала при испанском дворе в течение остальной части XVII века. Можно составить длинный список имен художников, всех достойных уважения, а некоторых и выдающихся, которые продемонстрировали proverbial vigour и живописный темперамент своей расы, которая, умело направляемая и получившая благородную и традиционную тенденцию, начала свой неуклонный прогресс. Однако мы упомянем только Клаудио Козльо, который, по-видимому, завершает этот период. Ученик Ризи, декоративные тенденции которого он продолжил, он был скорее художником в общем смысле, чем портретистом, и прежде всего создавал много произведений на религиозные темы. Своей работой «Священная форма», хранящейся в Эскуриале, он, кажется, закрепил за собой принадлежность к мадридской школе. Эта картина явно является результатом атмосферы и вкусов того периода в своей верности характеру и удачном решении проблем перспективы и эффектов света.

.....

Для Испании XVIII век был периодом несчастья. Причины этого просты и очевидны. Изящество и хороший вкус — в лучшем смысле этого слова — легкость стали характерными чертами этого века, и эти качества были в совершенстве проявлены во французском искусстве. И именно этих качеств больше всего не хватало и до сих пор не хватает испанским художникам. Они крепкие, сильные и искренние, но лишенные изящества, легкости выражения и изменчивости. В связи с этим следует напомнить, что развитие испанского художественного самовыражения, по-видимому, в той или иной степени находилось под влиянием иностранных тенденций, которым было позволено действовать свободно и абсолютно спонтанно. XVIII век был периодом, когда наиболее сильные внешние влияния, особенно французские, наименее приспособленные к испанскому темпераменту, получили полное развитие. Эти внешние влияния были полностью обусловлены правлением дома Бурбонов и воплощены в первом из его монархов, Филиппе V,

племяннике Людовика XIV, который, несомненно, имея благие намерения, по-видимому, считал возможным перенести Версаль с его чудесным духом и изысканной культурой в кастильские города, которые все еще находились под властью трезвости и аскетизма мистиков прошлых веков.

Что касается живописи, то эти влияния начались с прибытием ко двору Лукаса Хордана, который представлял влияние великих итальянских декоративных художников. Затем пришел Тьеполо, оставивший после себя множество чудесных произведений, совершенно неповторимых для испанских художников. Бурбоны представили Ван Лоо, Ранка, Уасса и других французских представителей искусства того времени; и, наконец, пришел Менгс, принес с собой дух, совершенно отличный от французского, эрудированный и академический стиль, который не был достаточно сильным, чтобы создать в Испании художественное творчество какого-либо значения, но обладал большой разрушительной силой, хотя и ограниченной во времени примерно одним столетием, в течение которого национальное производство было слабым, несмотря на количество художников, из которых наиболее достойными упоминания являются Маэлья, Байеус и Парет.

Таково было состояние испанской живописи, когда без каких-либо прецедентов, причин или мотивов в провинции Арагон, регионе, который спустя годы стал символом сопротивления иностранному вторжению, появилась фигура, имеющая огромное значение для испанского искусства и достойная сравнения с величайшими мастерами предыдущих веков — Франсиско де Гойя.

.....

Долгая жизнь Гойи совпадает с эпохой, разделяющей два века. Критику несколько затрудняет определение места его творчества и личности, чтобы сделать вывод, является ли он последним из старых мастеров или первым из современных. Его величие настолько очевидно, его творчество настолько обширно, а его постепенная эволюция настолько явна, что мы вправе считать, что первая часть его творчества принадлежит старому порядку вещей, а вторая должна быть связана с истоками современной живописи. В его прогрессе, в манере и развитии его творчества заметно — как мы уже говорили в некоторых наших работах, посвященных Гойе, — что он заменил живописную, приятную и выразительную ноту своих молодых лет другой, более интенсивной и всеобъемлющей. Похоже, что французское вторжение на Пиренейский полуостров, ужасы которого он пережил и изобразил, глубоко повлияло на изменение его стиля. Есть Гойя XVIII века и Гойя XIX века. Но это не совсем связано с изменением техники, с простым художественным развитием, скорее это следует объяснить изменением творческого мировоззрения, характера, точки зрения, которые претерпели резкую и насильственную трансформацию. Сравните сюжеты его гобеленов или праздничных полотен, радостных и галантных, простых по замыслу и порой почти тривиальных, с трагическими и мрачными сценами его старости, а также с рисунками этого периода и композициями, известными как «Бедствия войны».

Его дух был укреплен и питался теплом его воображения, а с помощью адекватной техники, чудесно подходящей для выражения его идей, он создал колоссальное искусство своих поздних лет. Если изучить его творчество с учетом перипетий и приключений, о которых оно красноречиво свидетельствует, то становится очевидным влияние на его произведения той эпохи, в которой они были созданы. Изменения в его жизни, переход от веселых и спокойных лет к другим, полным ужасов крови и огня, позора и изгнания, без сомнения, дисциплинировали его дух и пробудили его интеллект. Его естественная склонность к фантастике и тенденция приспосабливать мир к своим видениям воспользовались благоприятным случаем в период вторжения и войны, чтобы прославиться, или, как он сам выразился, «сон разума рождает чудеса».

Будучи художником и творцом скорее в плане выражения, чем формы, особенно во второй фазе своего творчества, неровном по достижениям и порой неточном, он многое пожертвовал, чтобы избавиться от этих недостатков. Он сознательно взялся за дисциплинирование своих идей и

развитие той смелости, которой он так стремился их наполнить. Но он не смог полностью подчинить себя реальности, и, поскольку он был забывчивым и ленивым, то, что естественно доминировало в нем, начало проявляться в совершенно других произведениях совершенного мастерства. Это искусство, богатое воображением в выражении и идеях, более поразительно своими индивидуальными и оригинальными качествами, чем степень дисциплины, которую оно демонстрирует.

Следить за Гойей на протяжении всех перипетий его долгой жизни не составляет труда. Человек, которому современное испанское искусство обязано своим существованием, родился в маленькой деревне Фуэндетодос и детство провел в Сарагосе. В раннем возрасте он приехал в Мадрид, а до тридцати лет отправился в Рим с целью совершенствования своего мастерства. Однако он не смог получить достаточного образования в академиях Пармы и, не испытывая особого энтузиазма по отношению к итальянским мастерам того времени, вернулся в Испанию и поселился в Мадриде. До этого момента художник не проявлял никаких исключительных способностей. Гойя не был ранним ребенком. Первыми работами, которые помогли ему завоевать репутацию, были серия карикатур для гобеленов, которые должны были быть сотканы на Королевской фабрике. Они были предназначены для стен королевских дворцов Аранхуэса, Эскуриала и Прадо, которые Карлос IV хотел отремонтировать в соответствии с модой того времени. Эти работы, принесшие Гойе славу, отличались двумя характерными чертами. Одно из них — оригинальность сюжетов, в которых появляются галантные кавалеры, кузнецы, нищие, рабочие, короче говоря, народные типы, впервые появившиеся в украшении испанских дворцов и замков, где до того времени были только религиозные картины, военные сцены, портреты королевской семьи и величественные аристократы. В этом смысле Гойя демократизировал искусство. Другой особенностью его творчества является определенное мастерство, бдительность, которая, возможно, обусловлена легкостью его колорита. На холстах, подготовленных с оттенками светло-красного цвета, которые он сохранял в качестве основы своей картины, он набрасывал эскизы своих фигур и фонов легкими мазками и велюрами, сохраняя, где это было возможно, тон фона. Это легкое прикосновение, необходимое ввиду обширного характера замысла и быстроты, с которой он должен был быть выполнен, давало художнику свободу и быстроту во всем, что он рисовал, и от этого не мало выиграли его более поздние работы, хотя они и были гораздо более важными, чем эти ранние этюды.

Уже в эти ранние годы он начал писать портреты, которые во многом способствовали укреплению его репутации, и вскоре после этого он поступил на королевскую службу в качестве первого придворного художника, где занялся выполнением той обширной коллекции произведений всех видов, которая вызывает такой интерес сегодня. Список бесконечен и включает портреты Карлоса IV и королевы Марии Луизы, членов королевской семьи, всей аристократии, Альбасов, Осунасов, Бенавентес, Монтелланос, Пиньятеллис, Фернан-Нуньес, величайших умов и интеллектуалов того времени, особенно Ховельяноса, Моратина и Мелендеса Вальдеса, трех человек, которые оказали глубокое влияние на мышление Гойи прогрессивным и почти революционным образом, несмотря на его связи с двором и аристократией. Он также написал много портретов популярных людей, как мужчин, так и женщин, среди которых можно упомянуть Ла Тирану, книготорговца с улицы Карретас, и ту самую загадочную и авантюрную из *femmes galantes*, которую художник, то одетую, то обнаженную, запечатлел для нас в тех воспоминаниях, которые висят на стенах музея Прадо. В них художник навсегда запечатлел и увековечил самый прекрасный физический тип испанской женщины, в котором случайное отсутствие идеальных пропорций компенсируется элегантностью, грацией и невычурными изгибами и фигурой, без сомнения, одним из самых изысканных женских типов, которые были созданы любой расой. Помимо этого, художник создал множество менее значительных полотен, на которых изображены крошечные фигурки, полные чудесной грации и галантности, на фоне сельских пейзажей, часто берегов реки Мансанарес, а также другие полотна более крупных размеров и масштаба, среди которых одним из самых

выдающихся является полотно с изображением семьи Карлоса IV, хранящееся в музее Прадо как одно из его самых ценных сокровищ. Наряду с *«Погребением графа Оргаса»* (табл. V) и *«Менинами»* (табл. X), эта картина может считаться самой совершенной и удивительной из всех, что подарило нам испанское искусство. Это не «картина» в обычном смысле этого слова, а абсолютное решение проблемы достижения цветовой гармонии и наиболее яркий образец импрессионизма, в котором бесконечное множество смелых и разнообразных оттенков и цветов смешиваются в великолепной симфонии.

Гойя, торжествующий и радующийся полной и удовлетворительной жизни, со всех сторон получал лесть от великих и, ласкаемый царившими красавицами, жил в спокойном стремлении к своему искусству, которое, хотя и было интенсивным, но все же изящным и галантным и, как мы уже сказали, все еще придерживалось манеры XVIII века, когда глубокий шок потряс национальную жизнь — война с Наполеоном и французское вторжение. Первый художник при дворе Карла IV, беглец, глухой и уже старый, жизнь, какой он ее тогда переживал, могла показаться ему счастливым сном с ужасным пробуждением. Его имущество, картины и модели были разбросаны и испорчены; двор, казалось, закончил свою карьеру, поскольку его королевский повелитель был изгнан силой, многие дворяне были приговорены к смерти, а графини, герцогини и фрейлины исчезли, как и легкая и приятная жизнь, которую он знал. Прежде всего, Сарагоса, этот героический город, осажденный со всех сторон, была закрыта для него; истощенная армия защищала стратегические точки полуострова, а люди — люди, которых Гойя любил и которые так часто служили ему моделями для его девушек, тореадоров, девок, маленьких детей — бродили по всей Испании, только для того, чтобы быть застреленными солдатами Наполеона как партизаны и метатели камней. Именно в этот момент началось истинное развитие художника. Художник, как и его народ, не поддавался. Старый Гойя оставался сильным в создании высокого искусства. Последние двадцать лет его жизни были действительно насыщенными и представляли собой самый энергичный этап, самый энергичный во всей его творческой карьере. Сцены войны и бедствий занимали почти весь этот важный период, полный глубокого пессимизма, который, тем не менее, не лишен определенного изящного стиля и непрерывно демонстрирует некоторые из самых печальных мыслей, которые когда-либо знал человек. Эти работы Гойи не принадлежат ни к какой партии, не являются политическими или сектантскими. Они просто человеческие. Ибо его величие всеобъемлюще, а его сила вечна. Типичными для его творчества в этом последнем отношении являются *«Фузилеры»* 1808 года и его менее значительные работы — сцены разбоя, безумия, чумы и голода, которые так часто встречаются в его картинах в годы после войны.

Мы не хотим утверждать, что Гойя не развил бы в себе интенсивность чувств, если бы не испытал лично и не пережил ужасы вторжения, а лишь указать, что именно это вызвало в нем отвращение и сильно возвысило его. Его последние годы в Мадриде, а затем в Бордо, где он умер, всегда отличались пессимизмом, а порой и ужасом, что видно на картинах, которые когда-то украшали его дом и сейчас хранятся в музее Прадо. Немало портретов этих лет также показывают, что художник приобрел интенсивность и индивидуальный стиль. Именно эти работы, столь передовые для своего времени и столь прогрессивные, послужили источником вдохновения для таких художников, как Мане, которые достигли такого прогресса в XIX веке и были очарованы видением Гойи, его техникой и методами, возможно, натуралистическими, но всегда наполненными наблюдательностью и индивидуальным выражением.

Нельзя не упомянуть, что Гойя создал декоративный шедевр необычайной выразительности и высочайшей оригинальности — роспись часовни Святого Антония Флориды в Мадриде. Не менее уместно отметить его плодотворность в искусстве гравюры, в котором, как и в живописи, легко проследить развитие автора от галантного и энергичного стиля к интерпретации глубокой интенсивности, что можно увидеть в коллекции *«Капризы»* и *«Глупости»*, если сравнить их с так называемыми *«Пословицами»* и особенно с *«Бедствиями войны»*.

Картины, представляющие Гойю в Берлингтон-Хаусе, состояли из около двадцати работ. Среди тех, которые принадлежали его первому периоду, были портреты маркизы Лазан, герцогини Альбы, предоставленные герцогом Альбы, «Тирана» из Академии Святого Фернандо, графиня Харо, принадлежащая герцогине Сан-Карлос, четыре небольшие картины с сельскими сценами, принадлежащие герцогу Монтеллано, и «Галантный разговор» («Coloquio Galante»), принадлежащая маркизу де ла Романа, прототип испанского чувства галантности в XVIII веке. Представителем второй фазы, отличающейся интенсивной и пессимистической нотой « », можно считать картину «Дома для прокаженных», предоставленную маркизом де ла Романа, а также действительно драматические сцены, принадлежащие маркизу Вильягонсало.

Из портретов художника были выставлены два: один небольшого размера, написанный в молодости ([иллюстрация XXVI](#)), на котором изображена полная фигура, и другой — голова, написанная в 1815 году, которая дает нам хорошее представление о выражении лица и темпераменте этого необыкновенного человека.

Влияние искусства Гойи не было мгновенным. Следует вспомнить его современника Эстеве, который помогал ему и копировал его работы. Позже значительный талант Леонардо Аленса, который умер очень молодым и не успел развить свое искусство, был счастливо вдохновлен им. Что касается Лукаса, известного художника, чье творчество было очень обширным, который процветал много лет спустя и теперь известен как последователь Гойи, его едва ли можно считать одним из его продолжателей, а скорее подражателем — что совсем не то же самое. Ведь он подражал Гойе, как и в других случаях подражал Веласкесу и другим художникам. Лукас гораздо более достоин похвалы, когда следует своим собственным инстинктам и создает оригинальные произведения. Его картина «Ауто-де-фе», принадлежащая М. Лабату, которая была показана на лондонской выставке в зале, посвященном художникам XIX века, является одной из лучших, которые мы знаем из его творчества.

.....

Если XVIII век был для испанской живописи эпохой внешних влияний, то XIX век, особенно его вторая половина, должен быть охарактеризован как период поиска иностранного направления. В этот период большинство талантливых художников искали вдохновения у иностранных мастеров. Это было серьезной ошибкой, не потому, что в Испании не было художников с большим талантом или даже хороших учителей, а потому, что этот исход испанских художников был признаком того, что они утратили веру и уверенность в себе и были чужды той родной силе, которая в конце концов торжествует в живописи, как и во всем остальном. Сначала Париж, затем Рим, два важнейших центра искусства этого периода, были, без сомнения, центрами прискорбного искажения испанского искусства.

Организационный комитет не хотел, чтобы на лондонской выставке не было представлено это плодотворное творческое направление, и посвятил ему отдельный зал, в котором были представлены работы художников XIX века. Мы упоминаем некоторых из многочисленных талантливых художников Испании того времени и указываем их индивидуальные особенности, но не можем говорить об их общем мировоззрении и характеристике их школ, которые, по нашему мнению, не были широко распространены среди них.

Самым известным художником, который пришел на смену Гойе, был Висенте Лопес, более известный своими портретами, чем другими полотнами, искусный художник с совершенным знанием техники, добросовестный, плодовитый, внимательный к деталям, который оставил нам отражение целого поколения.

Классицизм пришел в Испанию со всем блеском триумфов Луи Давида, под руководством которого поставил себя Хосе де Мадрасо, первый из художников этого типа, сохранивший достойное положение на протяжении трех художественных поколений. Он занимал важное место

среди современных ему художников в трудное время, когда в результате царившего политического беспорядка прекратились заказы, которые обычно давали церкви и религиозные общины, частные лица приобретали мало картин, а академии сократили число своих студентов. Это было время, когда искусство предлагало своим поклонникам очень мало.

Но этот период застоя был недолгим. Живописный темперамент, неотъемлемо присущий Испании, и появление романтизма, соответствующего духу Испании и долгое время дававшего блестящий импульс ее литераторам, возродили живопись, которая забыла о своем периоде упадка. Холодный классицизм, не подходивший национальному гению, теперь ушел в прошлое. Хосе де Мадрасо превзошел по престижу и превзошел по способностям его сын Федерико де Мадрасо. Своими портретами он оставил нам верные изображения всех деятелей своего времени, которые не уступают портретам величайших зарубежных портретистов его современников.

Сначала учившиеся под влиянием классиков, но впоследствии считавшиеся романтиками, были такие замечательные портретисты, как Эскивель и Гутьеррес де ла Вега, а также пейзажист, представляющий особый интерес, Перес Вильямиль, которого в некотором смысле можно сравнить с великим английским пейзажистом Тёрнером, хотя он не имел возможности познакомиться с ним и не знал его творчества. Оба художника, каждый в своей среде, дышали одной атмосферой и, хотя выросли в отдаленных друг от друга странах, мыслили одинаково, потому что оба отражали эпоху, в которой жили. Беккер и другие художники адекватно поддерживали описательный стиль, который теперь вошел в создание популярных сюжетов.

Таково было состояние живописи в Испании, когда появился плодотворный и чрезвычайно популярный *жанр* исторической живописи. По своему происхождению он не был испанским, а был заимствован из других стран, особенно из Франции, но его испанские черты проявились в его образцах, большинство из которых представляют собой полотна большого размера, впечатляющие, драматичные и, в целом, эффектные.

.....

В этот период культура, которая ранее в Испании была уделом ограниченного круга лиц, теперь получила более широкое распространение, а в сфере искусства она получила значительное развитие благодаря выставкам живописи, открытым для всех и каждого, без различия социального статуса. Картины и скульптуры, которые в другие времена были посвящены исключительно искусству и религиозной набожности, принадлежали королям и вельможам, теперь стали доступны для публики, упоминались в публикациях всех видов, и люди, восторженные и критичные, столкнулись лицом к лицу со своим родным искусством. Многие художники, осознав это, надеялись завоевать популярность у публики и, следовательно, работали над темами, которые казались наиболее приемлемыми для масс. Историческая живопись в таких условиях, казалось, предлагала наибольшие возможности для достижения популярности.

Гисберт писал популярных героев прошлого и считался представителем тех революционных тенденций в искусстве, которые должны были торжествовать несколько лет спустя. Алисаль, Меркаде, Пальмароли, Луис Альварес, тщательные и превосходные художники, писали как исторические, так и *жанровые* картины. Из этой группы выделилась наиболее заметная фигура, которая умерла в очень молодом возрасте, но оставила нам яркий пример своего мастерства. Это был Эдуардо Росалес, автор картины *«Смерть Изабеллы Католической»*. Росалес представлял испанскую традицию в живописи. Неприязненно относясь к иностранным влияниям, он изучал и находил источники своего искусства у великих мастеров, и его работы, как в Испании, так и за ее пределами, вызывали в его время огромный интерес. Вышеупомянутая картина, сдержанная и простая по стилю, хотя и должна быть отнесена к *жанровой* живописи, все же обладает многими замечательными и непреходящими качествами. Жаль, что эта группа художников не последовала за ним, поскольку, польщенные общественным признанием, они вступили во второй период исторической живописи, менее эффективный, чем первый, и всегда конвенциональный, который

длился много лет, фактически почти до наших дней. Возникла атмосфера, враждебная традициям испанской живописи, в которой этот тип исторической композиции процветал в то время, когда он был осужден и забыт в других странах, где он был вытеснен тенденциями, в которых зародилась современная живопись.

Ригуросаменто, современник Росалеса, был еще одним исключительным художником с необычными дарами, как и Мариано Фортун, который, к сожалению, умер в молодости. Фортун, хотя сегодня он может казаться совсем другим, в свое время считался прогрессивным новатором. Когда он впервые посетил Мадрид, привлеченный туда юношеским энтузиазмом, он сделал это с единственной целью — копировать Веласкеса. Но увидев в музее Прадо работы Гойи, которые были для него совершенно новыми, он получил откровение. Он копировал Гойю, а позже, отправившись в Африку, написал множество этюдов и картин, наполненных светом. Свет как живописный фактор, как элемент картины, изучение света, его отражение в собственных работах — вот тот прогрессивный элемент (), который мы находим у Фортун. Быстрый успех его первых работ, их триумф в Париже и Риме, был обусловлен приятным стилем, изящным прикосновением, выразительностью, которые привлекали коллекционеров и торговцев. В то же время мы не считаем, что это было полностью его идеалом, поскольку за несколько лет до своей смерти, которая наступила в тридцать семь лет, мы видим, как он отправляется на побережье Италии, где он делает новые этюды света и воздуха. Было ли предназначено Фортун стать одним из тех, о ком скажут, что он « » способствовал развитию изучения атмосферы и света? Мы твердо верим, что это так, но работа критика не имеет ничего общего с пророчеством, и мы должны иметь дело только с тем, что оставил нам Фортун, чего вполне достаточно. При оценке его творчества сегодня не следует забывать, что его недостатки, или то, что кажется недостатками, были характерны для его времени и не были личными, а личным для него было его хорошее чувство вкуса, его мастерство и ряд нововведений и смелых экспериментов с цветом, очевидных для тех, кто изучает его работы. Фортун не был испанским художником в том смысле, что он не сохранял традиции нашей школы. Конечно, он позаимствовал элементы своей палитры у Гойи, но в его манере нет никаких признаков типичных качеств испанской живописи.

Здесь уместно упомянуть художников разных типов и талантов из некоторых городов Испании и других стран, которые творили в последние годы XIX века: Мадрасо, Раймундо и Рикардо, сыновья дон-Федерико де Мадрасо, которые учились под руководством Фортун; Пласенсия, Домингес и Ферран, которые прославились своими декоративными работами в церкви Святой Франциски Великой в Мадриде; Прадиллья и Виллегас, которые добились наибольших успехов за свою долгую карьеру; братья Мелида, Энрике и Артуро, первый из которых много лет работал в Париже, а второй был известным декоративным художником; Эгускиса, художник и гравёр; Морено Карбонеро, который, будучи в большей степени историческим и портретным художником, обрел популярность благодаря своим картинам, вдохновленным эпизодами из литературы, особенно из «Дон Кихота», в чем он совпал с Хименесом Арандой. Можно также упомянуть группу художников, все из Валенсии, города, который в прошлом, как и в настоящее время, пользовался заметным художественным процветанием: Сала, Муньос Деграйн, Пиназо Камарленч, Хосе Бенльюре и многие другие. Почти все они были представлены на выставке в Берлингтон-Хаус в зале, отведенном для художников этой эпохи.

.....

Во второй половине девятнадцатого века изучение природы в форме пейзажа возникло как кредо, художник столкнулся лицом к лицу со сценой, которую он хотел перенести на свое полотно. Было сказано: «каков пейзаж, таков и тот, кто его восхваляет». До тех пор пейзаж был не чем иным, как фоном для композиции или фигуры, и те, кто называл себя пейзажистами, когда брались писать сцену, использовали ее как колышек, на который вешали поэтические идеи, приукрашивая ее, но никогда не рассматривая как истинное изображение природы. Теперь художник приехал в

деревню, почувствовал влияние природы и точно скопировал ее. Целью его работы было быть как можно более естественным, не приукрашивая и не поэтизируя предмет, а, так сказать, изобразить его. Это была новая идея для художников того времени.

Перес Вильямиль, последователь романтизма в живописи, также занимался пейзажным искусством в Испании, пока оно не претерпело упомянутые выше изменения с приездом бельгийца Шарля де Хеса, который сменил Переса Вильямиля на посту профессора пейзажа в Школе живописи. Хаэс порвал с традицией. У него не было бы ни условностей, ни заученных композиций, ни предвзятых мнений. Он увез своих учеников за город и там велел им копировать саму Природу, оставив их без какого-либо дальнейшего вдохновения, кроме того, которым наделил их Бог. В наши дни этюды этого мастера и его учеников, обычно выполняемые при сильном контрасте света, несомненно, в поисках эффективности, достигнутой таким образом, кажутся нам, хотя и имеют ощущение яркости, бедными по цвету, неясными и жесткими. Но какой прогресс представлен в них по сравнению со всем прежним искусством! И ясно, что они выражают тенденцию, которая, будучи современной в то время, повсюду управляла развитием искусства.

Вскоре после этого испанский художник-пейзажист, не ученик Хаеса, Мартин Рико, компаньон Фортун, но который, прожив дольше него и достигнув более зрелого возраста, продвинулся еще на шаг в искусстве пейзажной живописи. Если бы главной целью этого художника не было быстрое превращение его дарований в деньги и если бы он не стремился понравиться публике, он мог бы добиться вечной славы.

Казими́ро Саис, Му́ньос Дегра́йн, о которых мы уже упоминали как о художниках—фигуристах, Урже́ль, Гомар и другие посвятили себя пейзажу; но наиболее яркие примеры испанской пейзажной живописи можно найти в работах трех художников, которые развивались быстрыми темпами своего времени — Беруэте, Регойоса и Русиньоля. Из этих трех искренних и индивидуальных художников Беруэте, в юности ученик Хаеса, а позже Рико, проявил очень решительную современную тенденцию. Годы своей зрелости он посвятил созданию большого количества фотографий испанских городов, особенно Кастилии, картин правдивых и искренних по своему характеру, раскрывающих очень личный взгляд. Регойос находился под влиянием импрессионизма, который его сильно привлекал, и на Севере Испании он вдохновил многих своими многочисленными работами. Русиньо́ль, пожалуй, больше поэт, чем художник. Он все еще живет и работает. В мрачных и пустынных садах Испании он находил сюжеты для своих картин. Одна из самых замечательных фигур в Каталонии на сегодняшний день, как литератор, так и художник, он также искал вдохновения в пейзажах и сельской местности своей родной провинции.

.....

Испанская живопись была полностью модернизирована в последние годы девятнадцатого века. За этот период произошли три крупных международных события — три выставки в Париже 1878, 1889 и 1900 годов. На них была полностью представлена испанская живопись. На первом была показана разнообразная коллекция работ Фортун — одного из самых известных художников своего времени, который умер незадолго до этого. Во втором мы столкнулись с отказом, поскольку ряд исторических полотен огромных размеров, полных вдохновения прошлого, не были допущены, да и некоторые из них не были достойны того, чтобы выставляться на выставке. Но в период с 1889 по 1900 год развитие испанской живописи было наиболее заметным, и на последней из выставок, упоминаемых в испанских салонах, был продемонстрирован высокий уровень мастерства и значительная современность. Более того, проявилась личность молодого художника, доселе неизвестного, который, по единодушному согласию, считался почти достойным самых высоких наград. Это был человек, чье имя вскоре после этого стало известным во всем мире —

Хоакин Соролья, одна из тех личностей, которые время от времени возникают в Испании совершенно неожиданно.

Соролья, человек скромного происхождения, родился в Валенсии и в юности, естественно, находился под влиянием картин старых мастеров своего родного города. Он отправился в Мадрид, затем в Италию и, наконец, в Париж, где его работами полностью реалистического характера восхищались, поскольку реальность была для этого художника дыханием жизни. Французский сторонник натурализма сказал: “искусством живописи руководит только одно правило, закон ценностей, способ, которым свет играет на объекте, которым свет распределяет по нему цвет; свет, и только свет - это то, что фиксирует положение каждого объекта; это жизнь каждой сцены, воспроизведенной в живописи”. Это утверждение Сороллы, по-видимому, принял очень близко к сердцу, даже когда он все еще находился под влиянием старых традиций и стандартов мышления.

Обладая сильным темпераментом и большим творческим энтузиазмом, с энтузиазмом относясь к пейзажам Средиземноморья и особенно очарованный богатством красок своей родной почвы, румяной землей, засаженной апельсиновыми деревьями, синим морем и ослепительным небом, Соролла, забыв о том, что он делал раньше, почувствовал мощный импульс нарисовать то, что было насыщено цветом, настолько сильно он был тронут восточным духом. Побережья Валенсии, жизнь рыбаков, этих детей моря, волны, тянущие лодки, сцены под утесами и другие аналогичные сюжеты, написанные при ярком солнечном свете — предпочтительно при солнечном свете июля и августа, — вот те сюжеты, над которыми Соролья трудился несколько лет, создавая холст за холстом, ныне знаменитые как в Европе, так и в Америке.

Мы не утверждаем, что такой взгляд идеален, но изучение света и атмосферы стало вкладом в историю современного искусства и вошло в число элементов, которые будут переданы потомкам как оригинальная нота художников последних лет девятнадцатого века. Из них Соролла был одним из самых ярких, и мы придаем особое значение его работе, поскольку, по нашему мнению, ее важность требует особого внимания. Мы не упоминали ни о его великом таланте художника-портретиста, ни о декоративных работах, которые он посвятил Латиноамериканскому обществу Америки в Нью-Йорке и которые, хотя и завершены, еще не установлены на место. Спустя несколько лет после появления Сорольи почти одновременно возникли два испанских художника других направлений, не менее примечательных и чьи имена общеизвестны — Зулоага и Англада. К Зулоаге следует относиться совсем иначе, чем к Соролле. Он ни в коем случае не обращается к природе просто для того, чтобы скопировать ее в том виде, в каком она предстает нашему взору, но он ищет, как в природе, так и в человечестве, типы, характерные фигуры репрезентативного и реалистичного характера. Его работы развивались уверенно и с силой и привлекают внимание современного критика, стремящегося к характерным и исключительным качествам. На его восприятие в универсальном мире искусства здесь нет необходимости ссылаться. Обзоры и периодические издания всех стран с похвалой отзывались о достижениях этого мастера, который все еще усердно работает, постоянно изображая популярные типы в характерных костюмах многих регионов, особенно своего собственного народа, басков и кастильцев, к которым он, по-видимому, питает особое пристрастие.

Пейзажи, которые он использует в качестве фона для своих картин, также, кажется, вдохновлены той любовью к персонажам, которая одушевляет все его работы. На последнем этапе своей деятельности он также выполнил множество портретов людей из разных социальных категорий. В технике заметно, что Зулоага стремится сохранить те тональности, которые характеризуют испанскую школу; и изучение, которое он провел в работах Веласкеса и Гойи, проявляется в живых воспоминаниях об этих шедеврах, иногда отображаемых на его картинах, которые, тем не менее, демонстрируют относительную современность.

Англада, на наш взгляд, полностью отличается от Сорольи и Зулоаги. Очарованный очарованием цвета, его работы не имеют никакого отношения к школам или традициям. Отстраненный от

любого влияния, он ни к чему так не стремится, как к богатым цветовым гаммам и гармонии, и ищет вдохновения в окутанных ночью садах, ярко освещенных, в предметах, отражающих электрический свет, и в фигурах, которые кажутся тем более отчетливыми, что фоном часто служит море под сиянием средиземноморского света. Эти необычные источники вдохновения на первый взгляд кажутся странными, но заметно, что со стороны художника они всегда выражают одну и ту же идею поиска насыщенного колорита. Мы должны считать Англаду одним из самых замечательных и оригинальных современных художников. Очень жаль, что он не был представлен в Берлингтон-Хаусе. Его отсутствие, как и отсутствие Серта, великого художника-декоратора, Бельтрана, Мигеля Ньето и других, объяснялось тем фактом, что картины были получены слишком поздно, чтобы их можно было включить в Выставку.

.....

Салоны, отведенные для современной живописи на Лондонской выставке, как нам кажется, были расположены с особой тщательностью. В первом из этих залов были представлены работы Сороли, его ученика Бенедито, одного из самых уважаемых художников-портретистов Мадрида, Сарагосы, Моисеса, Карлоса Васкеса и несколько пейзажей Русиньоля. Вторая комната была в полной гармонии с первой, и в ней мы увидели работы художников, некоторые из которых все еще молоды, но, тем не менее, мастера с сильными склонностями и совершенным равновесием; великолепную композицию Гонсало Бильбао "*Производители сигар*" ([Фото XXXVII](#)); поразительные портреты Чичарро и Сотомайора; безошибочно испанские полотна Мескиты и Родригеса Акосты; и живописные и наводящие на размышления валенсийские фигуры Пиназо Мартинеса.

Соседний зал был посвящен тем, кого можно назвать художниками с характером, поскольку такова была исключительная особенность всех представленных там работ. Нелегко было бы сказать, кто занял здесь почетное место: Сулоага, Ромеро де Торрес, художник из Кордовы, пытавшийся создать тип женской красоты, известный по всей Испании, братья Зубиаурре, сугубо баскские по чувству, а теперь хорошо известные повсюду, Салаверрия, Ортис Эчагуэ, Арруэ, Хуан Луис и Артета, тонкий и эмоциональный живописец, нашедший на баскских берегах необычайно простые сюжеты для картин, в которых тонкость технического выражения сочетается со значимостью идеи, вдохновения, как и его подданные, простым стихотворением.

Вслед за ними, в других залах, были развешаны работы, похожие по типу, но, возможно, более смелые, такие как работы Соланы, три полотна которого, написанные в низких тонах, вызвали большой интерес и много замечаний на выставке; Васкеса Диаса, столь разнообразного по сюжетам, но всегда индивидуального; Маэсту, последовательного представителя колоссального декоративного стиля; Кастелучо, Уржеля, Гезалы; и Аструка-и-Санча, сочетающего карикатуру непревзойденного мастерства с живописью пейзажей явной оригинальности.

В другом зале были выставлены пейзажи поменьше. К ним относились примеры Русиньоля, Беруэте, Регойоса, Мейфрена, Форнса, Рауриха, Колома, Гроссо и Мира. Среди работ других молодых художников, подающих надежды, но пока малоизвестных, мы должны упомянуть морские пейзажи Вердуго Ланди и Ноги.

Следующий салон, известный как Лекционный зал, представлял собой своего рода переполнение последнего и содержал картины Эрмосо, Гарнело, Симонете, Мореры, Марин Багуэс, Каналс, Кардоны, Вильегаса Бриевы, Ороза, Мадаразо-Очоа, Коварси, Бермехо и многих других художников, список которых был бы слишком обширным, чтобы включать его здесь.

.....

Мы не думаем, что утверждение о том, что испанская живопись была мощным фактором в истории и развитии мирового искусства, будет расценено кем-либо как открытие, и такое заявление не появится в результате патриотического энтузиазма. Современная испанская

живопись следует своим блестящим традициям; и хотя мы считаем нынешний период созревaniem, иногда в нем проявляются качества великолетия. Ей, несомненно, не хватает четкого мировоззрения, но, тем не менее, она пользуется всеобщим уважением и страдает, самое большее, просто из-за требований времени. Более того, немало критиков различий на полуострове, которые занимаются изучением конкретных движений, видят в этом тенденцию к формированию региональных групп. Центральная из них, естественно, сосредоточена в Мадриде и распространяется оттуда на всю Испанию; но большая продукция всегда поступает из Севильи и Валенсии, которые, согласно традиции, являются самыми блестящими центрами изобразительного искусства. Кроме того, есть два других региона, создавших богатое и процветающее искусство, — Каталония и провинции Басков с их двумя столицами, Барселоной и Бильбао.

Каталонское искусство не является чем-то новым в испанской традиции и в какой-то степени произошло от того, что раньше было искусством Королевства Арагон до национального объединения. Каталонцы полностью ограничили его своей территорией, с энтузиазмом культивировали и создали каталонскую школу испанского искусства. Очень жаль, что они не пытались сохранить больше национального духа и часто черпали вдохновение из зарубежных источников, особенно из Франции. Но, несмотря на это, достижение Каталонии действительно достойно всяческих похвал.

Художественное творчество баскских провинций является сильным и оригинальным. Баски, обладающие скудными живописными традициями, проникательно искали вдохновение в испанской среде без различия местности и создали искусство, представляющее несомненный интерес.

Но помимо этого, в настоящее время существует движение всемирного характера, которое, по-видимому, имеет литературное происхождение и которое, возможно, можно назвать, за неимением лучшего названия, "новый дух". Хотя это движение все еще находится в хаотичном состоянии, разнообразное по своим аспектам, во всех странах может быть идентифицировано скрытым намерением произвести революцию во всем, создав новый эстетический код и повернувшись спиной к прошлому и ко всем традициям.

В наши намерения не входит иметь дело с этим движением или обсуждать его важность. Испания, похоже, не самая подходящая страна для того, чтобы возглавить его. Его история, по-видимому, показывает, что, хотя он и готов к принятию, его не следует торопить в своем продвижении; он также не стремится ухватиться за радикальные идеи. Но, несмотря на это, здесь есть художники, которые понимают и культивируют искусство такого рода, и не следует забывать, что одной из выдающихся фигур ультрасовременного движения является испанец Пикассо, который еще раз показал, что на всех этапах художественного творчества значительно проявляется испанский темперамент.

A. DE BERUETE Y MORET.
(Перевод Льюиса Спенса)

ТАБЛИЧКА І



ТАБЛИЧКА І

YAÑEZ DE LA ALMEDINA

(Коллекция маркиза де Каса-Аркедина, Мадрид)

“АНТА КАТАЛИНА” (“СВЯТАЯ ЕКАТЕРИНА”)

ТАБЛИЧКА II



ТАБЛИЧКА II

PANTOJA DE LA CRUZ

(Коллекция Его Превосходительства короля Испании)

“ФИЛИПП II”

ТАБЛИЧКА III



ТАБЛИЧКА III

EL GRECO

(Коллекция Его Превосходительства короля Испании)

“LA GLORIA DE FELIPE II”
 (“СЛАВА” ФИЛИППА II)

ТАБЛИЧКА IV



ТАБЛИЧКА IV

EL GRECO

(Провинциальный музей, Толедо)

“САН-ПАБЛО” (“СВЯТОЙ ПАВЕЛ”)

ПЛАСТИНА V



Photo: Moreno, Madrid

ПЛАСТИНА V

EL GRECO

Фото: Морено, Мадрид

(Церковь Санто-Томе, Толедо)

“ЭЛЬ ЭНТЕРРО ДЕЛЬ КОНДЕ ДЕ ОРГАЗ” (ПОДРОБНЕЕ)
 (“ПОГРЕБЕНИЕ ГРАФА ОРГАЗА”)

ТАБЛИЧКА VI



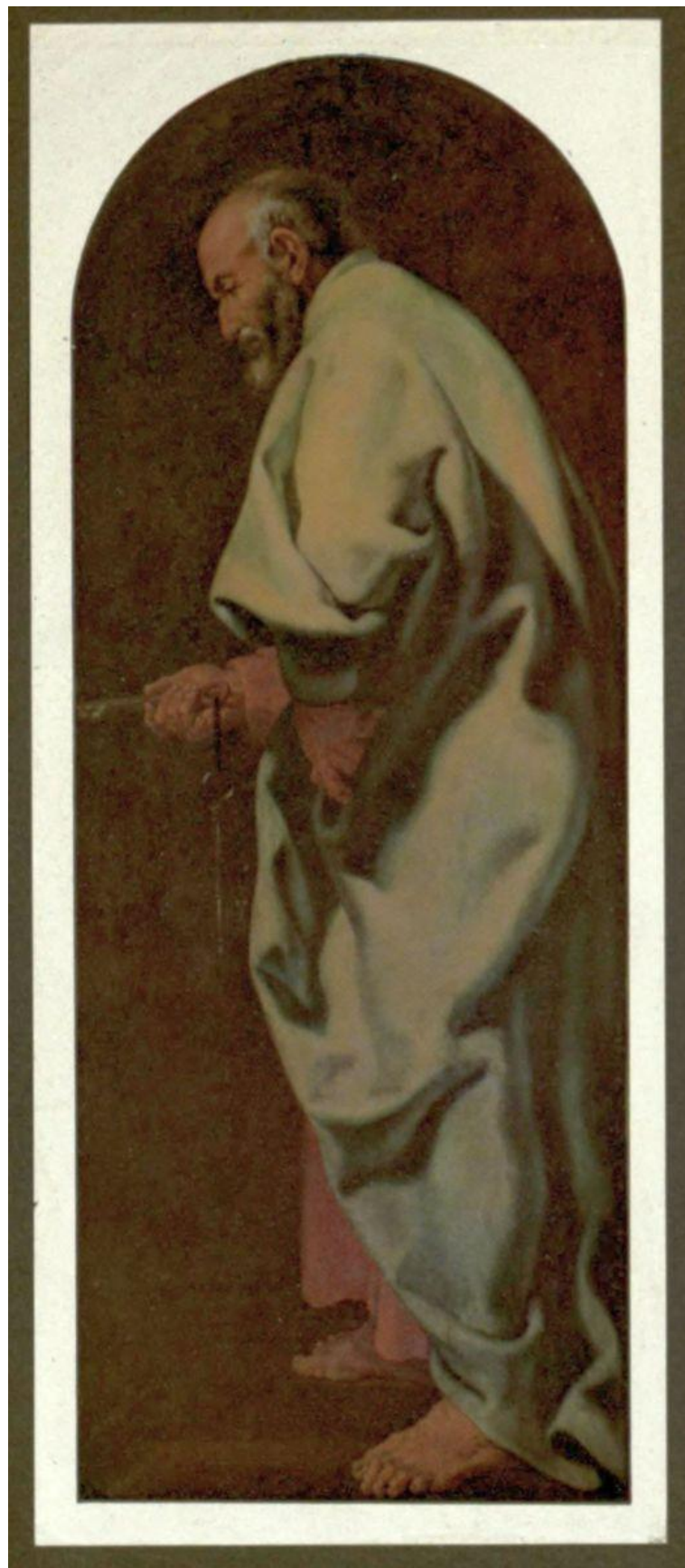
ТАБЛИЧКА VI

EL GRECO

(Музей Прадо, Мадрид)

“RETRATO DE UN CABALLERO”
 (“ПОРТРЕТ ДВОРЯНИНА”)

ТАБЛИЧКА VII



ТАБЛИЧКА VII

FRANCISCO DE RIBALTA

(Музей изобразительных искусств, Валенсия)

“САН-ПЕДРО”
(“СВЯТОЙ ПЕТР”)



ТАБЛИЧКА VIII

ЗУРБАРАН

(Провинциальный музей, Севилья)

“ЭЛЬ БЕАТО ДОМИНИКО ЭНРИКЕ СЮЗОН”
 (“ДОМИНИКАНЕЦ, ГЕНРИ СЮЗОН”)

ТАБЛИЧКА IX



ТАБЛИЧКА IX

ВЕЛАСКЕС

(Коллекция сэра Герберта Кука, барт.)

“КАЛАБАСИЛЬЯС ЭЛЬ БУФОН”

(“КАЛАБАСИЛЬЯС, ШУТ”)

ПЛАСТИНА X



ПЛАСТИНА X

ВЕЛАСКЕС

Фото: Андерсон

“ЛАС МЕНИНАС” (ФРЕЙЛИНЫ)



ТАБЛИЧКА XI

ВЕЛАСКЕС

(Музей Прадо, Мадрид)

“ЛАС МЕНИНАС” (ДЕТАЛЬ)
 (“ФРЕЙЛИНЫ”)

ФОТО XII

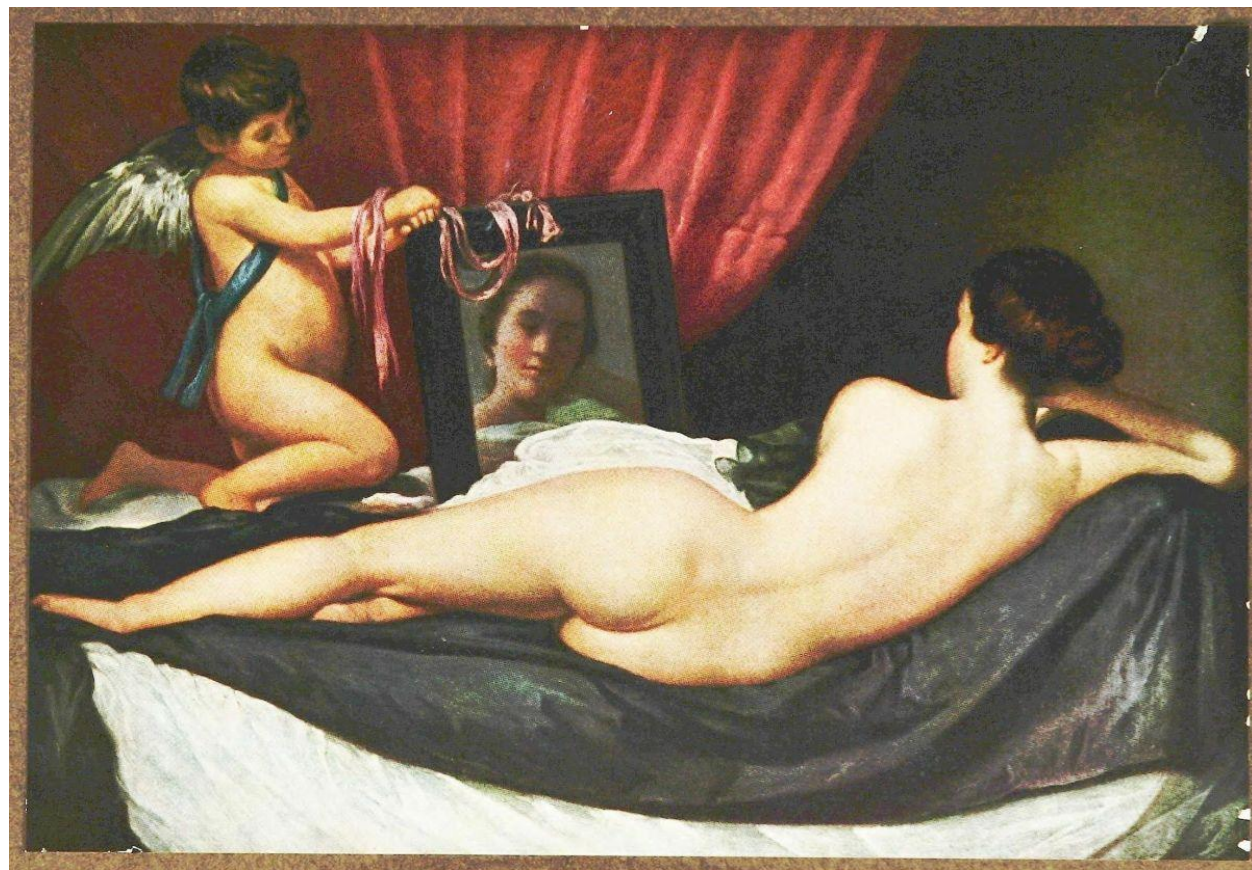


ФОТО XII

ВЕЛАСКЕС

(Национальная галерея, Лондон. С разрешения господ. Thos. Agnew & Sons)

“ВЕНЕРА И КУПИДОН” (“VENUS AND CUPID”)

ФОТО XIII



ФОТО XIII

ВЕЛАСКЕС

Фото: Мэнселл

(Национальная галерея, Лондон)

“ФИЛИПП IV”

ФОТО XIV



ФОТО XIV

БЕЛАСКЕС

“INFANTE BALTASAR CARLOS”

ФОТО XV



ФОТО XV

ВЕЛАСКЕС

Фото: Андерсон

(Музей Прадо, Мадрид)

“ИНФАНТ БАЛЬТАСАР КАРЛОС” (ПОДРОБНО)

ФОТО XVI



ФОТО XVI

ВЕЛАСКЕС

Фото: Мэнселл

(Коллекция Уоллеса, Лондон)

“ДАМА С ВЕЕРОМ”

(“ДАМА С ВЕЕРОМ”)



ЛИСТ XVII

БРАТ ХУАН РИЗИ

(Коллекция сэра Герберта Кука, барта.)

“UN CABALLERO JOVEN”

(“A YOUNG CAVALIER”)



Photo: Anderson



Photo: Anderson

МУРИЛЬО

Фото: Андерсон

Фото: Андерсон

(La Caridad, Seville)

“МОЙЗЕС ТОКАНДО ЛА РОКА”
 (“МОИСЕЙ, УДАРЯЮЩИЙ По СКАЛЕ”)



ЛИСТ XIX

МУРИЛЬО

Фото: Андерсон

(La Caridad, Seville)

“ЭЛЬ МИЛАГРО ДЕ ЛОС ПАНЕС И ЛОС ПЕЧЕС”
 (“ЧУДО ХЛЕБОВ И РЫБ”)



МУРИЛЬО

Фото: Андерсон

(Провинциальный музей, Севилья)

“SAN FELIX DE CANTALISI Y EL NIÑO JESUS”

(“СТ. ФЕЛИКС КАНТАЛИЗСКИЙ И МЛАДЕНЕЦ ХРИСТОС”)



ТАБЛИЦА XXI

МУРИЛЬО

Фото: Мэнселл

(Коллекция Уоллеса, Лондон)

“LA CARIDAD DE SANTO TOMAS DE VILLANUEVA”
 (“МИЛОСЕРДИЕ СВ. ТОМАС ИЗ ВИЛЬЯНУЭВЫ”)



CARREÑO DE MIRANDA

(Коллекция герцога Мединасели, Мадрид)

“RETRATO DE UNA DAMA”
 (“ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ДАМЫ”)

ФОТО XXIII



ФОТО XXIII

КЛАУДИО КОЭЛЛО

(Коллекция дона Аурелиано де Беруэте и Море, Мадрид)

“ДОН ХУАН ДЕ АЛАРКОН”

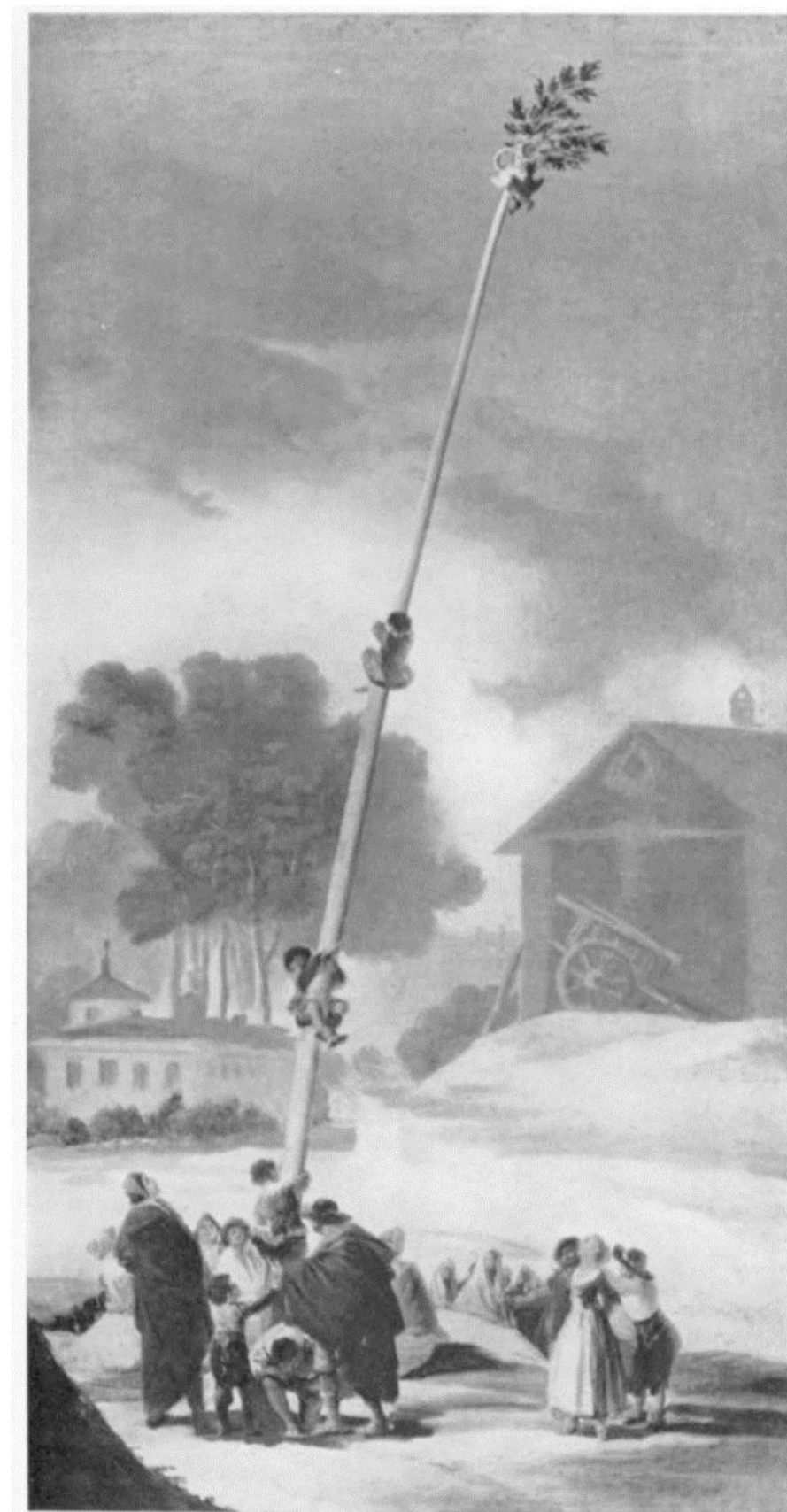


ГОЙЯ

(Коллекция герцога Монтеллано, Мадрид)

“EL COLUMPIO”

(“КАЧЕЛИ”)



ГОЙЯ

(Коллекция герцога Монтеллано, Мадрид)

“LA CUCANA” (“ЖИРНЫЙ ПОЛЯК”)

ФОТО XXVI



ФОТО XXVI

ГОЙЯ

(Коллекция графа Вильягонсало, Мадрид)

“AUTORRETRATO”

(“ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА”)

ФОТО XXVII



ФОТО XXVII

ГОЙЯ

(Коллекция Фернана-Нуньеса, Мадрид)

“КОНДЕ ДЕ ФЕРНАН-НУНЬЕС” (ПОДРОБНО)

ФОТО XXVIII



ФОТО XXVIII

ГОЙЯ

(Музей Прадо, Мадрид)

“ИНФАНТ ДОН КАРЛОС МАРИЯ ИСИДРО”

ТАБЛИЧКА XXIX



ТАБЛИЧКА XXIX

ГОЙЯ

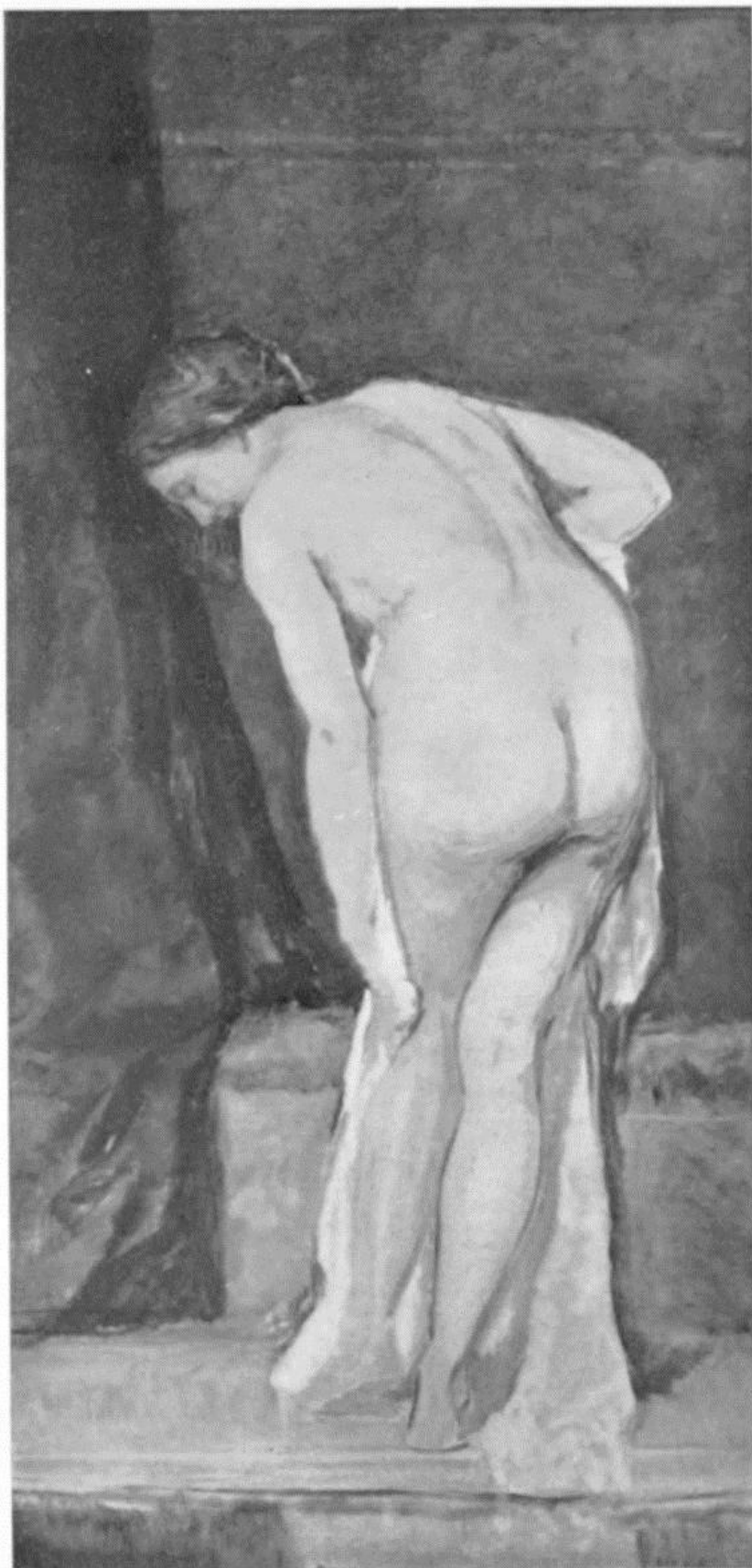
(Частная коллекция, Мадрид)

“ГРАФИНЯ ЧИНЧУ” (ПОДРОБНО)



(Коллекция графа Вильягонсало, Мадрид)

“EL DUQUE DE SAN CARLOS”



ЭДУАРДО РОСАЛЕС

“MUJER SALIENDO DEL BAÑO”
(“ЖЕНЩИНА, ВЫХОДЯЩАЯ ИЗ ВАННЫ”)

ФОТО XXXII



ФОТО XXXII

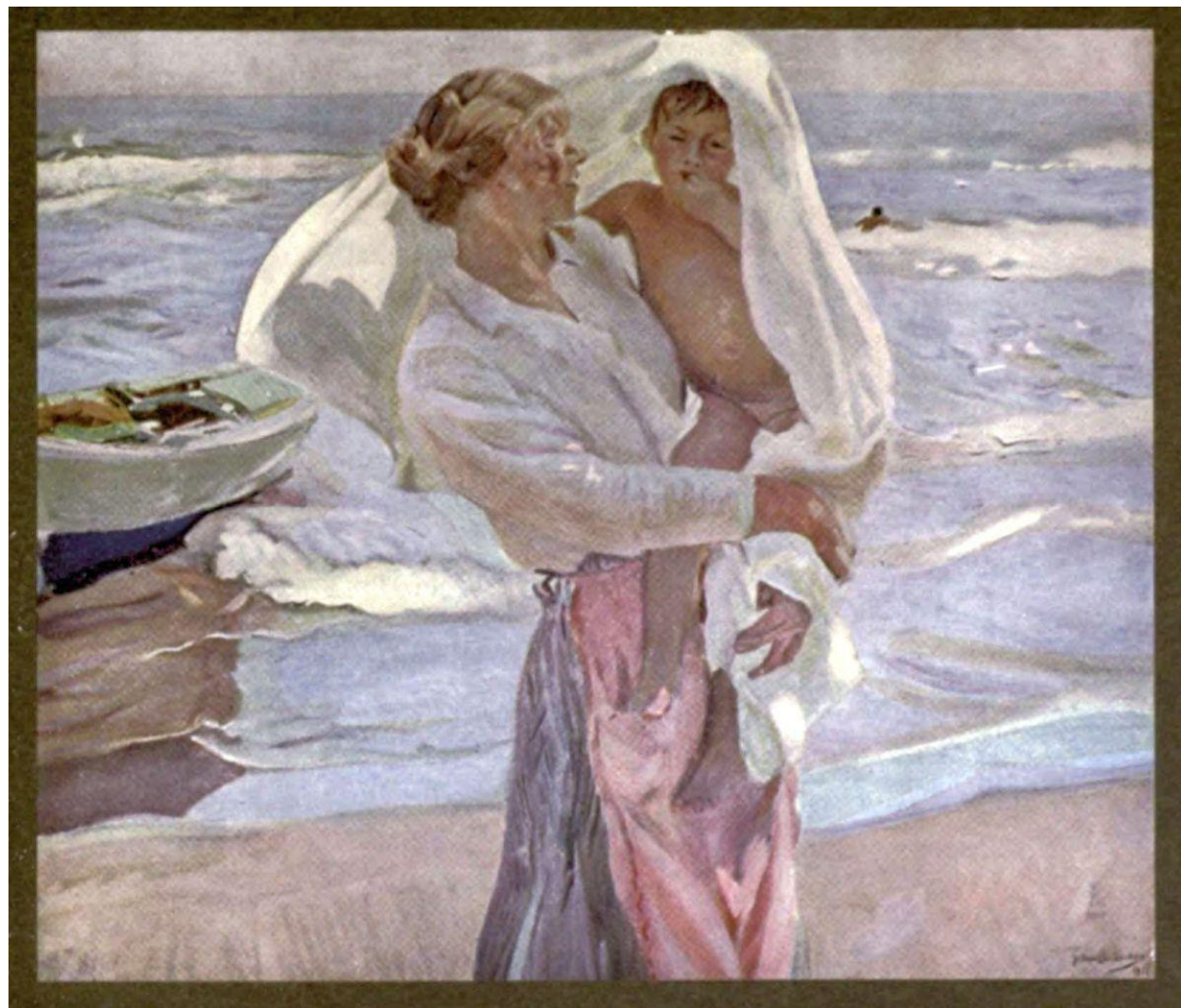
МАРИАНО ФОРТУНИ

(Коллекция капитана. Сэмюэlsa)

“EL PATIO DE LA ALBERCA EN LA ALHAMBRA”

(“ДВОР АЛЬБЕРКА В АЛЬГАМБРЕ”)

ТАБЛИЧКА XXXIII

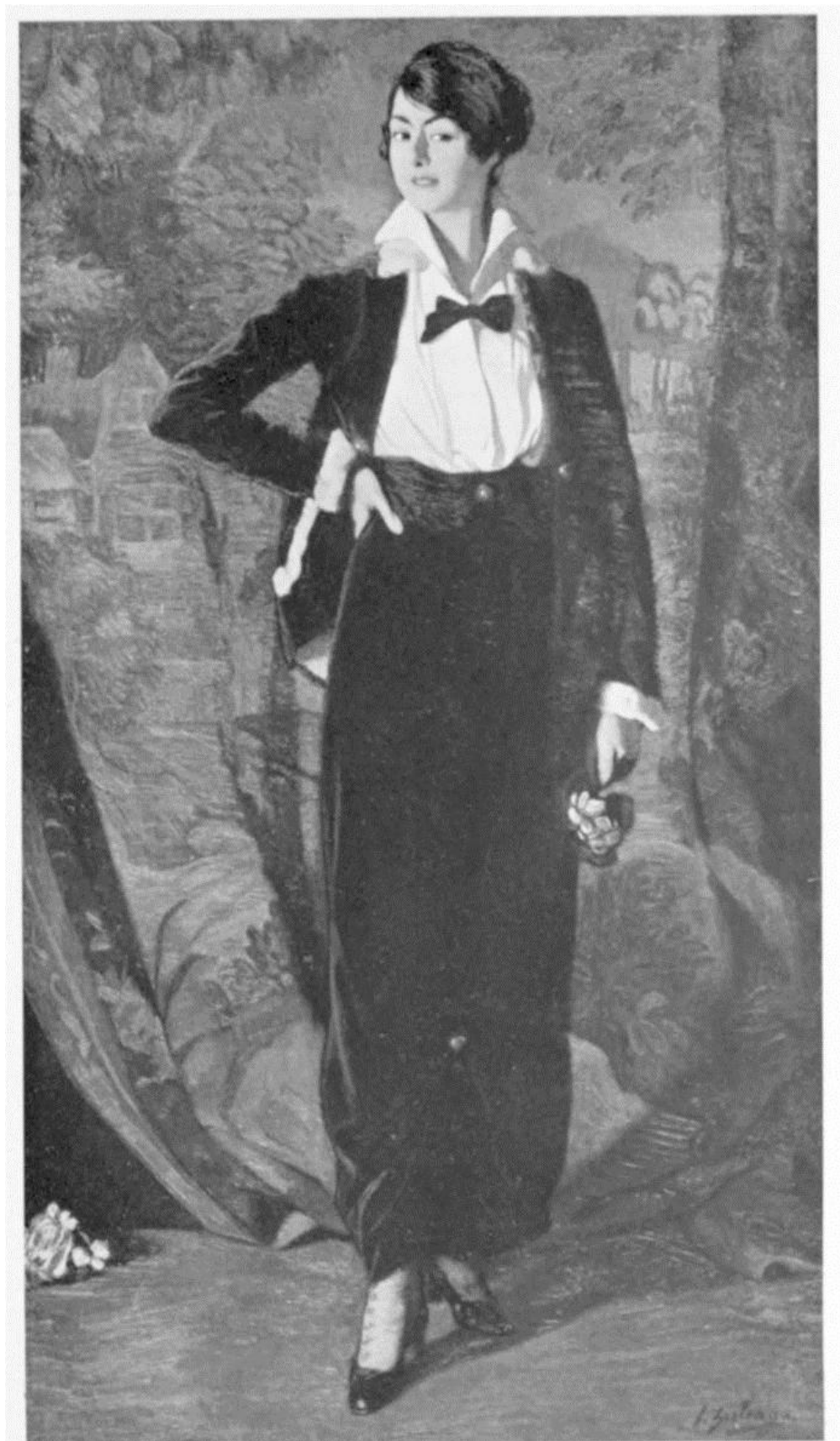


ТАБЛИЧКА XXXIII

ХОАКИН СОРОЛЛА

“SALIENDO DEL BAÑO”
 (“ПОСЛЕ КУПАНИЯ”)

ТАБЛИЧКА XXXIV



ТАБЛИЧКА XXXIV

IGNACIO ZULOAGA

“СЕНЬОРИТА СУТИ”

ТАБЛИЧКА XXXV



ТАБЛИЧКА XXXV

Э. МАРТИНЕС БАККЕС

“UNA ALDEA DE LA SIERRA DE GREDOS (AVILA)”
 (“A VILLAGE IN THE SIERRA DE GREDOS (AVILA)”)

ТАБЛИЧКА XXXVI



ТАБЛИЧКА XXXVI

LUIS MASRIERA

“SOMBRAS REFLEJADAS” (“ОТРАЖЕННЫЕ ТЕНИ”)

ТАБЛИЦА XXXVII



ТАБЛИЦА XXXVII

GONZALO BILBAO

“LAS CIGARRERAS” (“ПРОИЗВОДИТЕЛИ СИГАР”)



ТАБЛИЧКА XXXVIII

RAMON DE ZUBIAURRE

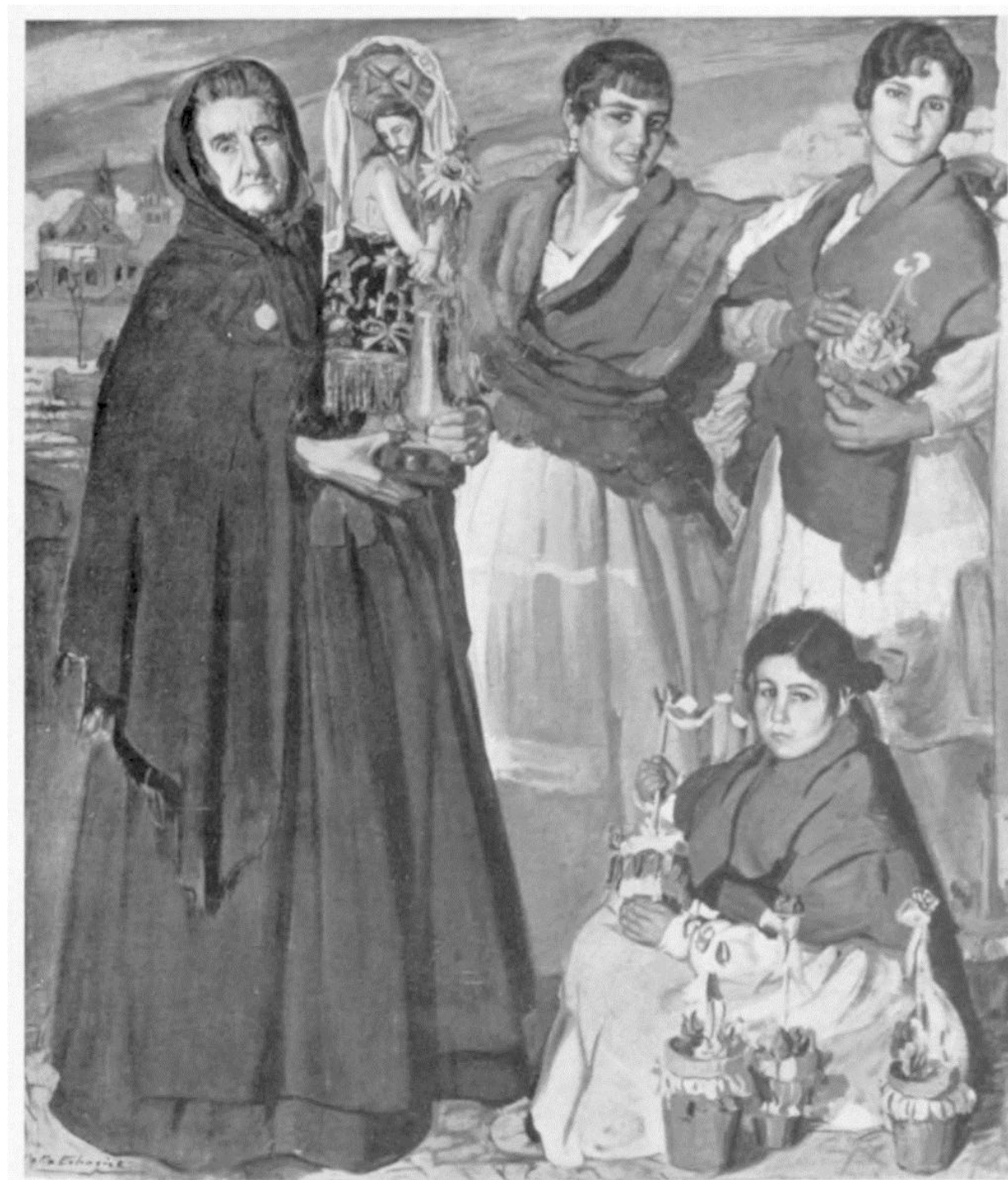
“RETRATO DE MI ESPOSA”
 (“ПОРТРЕТ МОЕЙ ЖЕНЫ”)



ТАБЛИЧКА XXXIX

JOSÉ PINAZO

“CREPUSCULO”
 (“СУМЕРКИ”)



ПЛАСТИНА XL

A. ORTIZ ECHAGÜE

“СУЕВЕРИЕ”
 (“СУЕВЕРИЕ”)



ПЛАСТИНА ХLI

J. GUTIERREZ SOLANA

“CARNAVAL EN LA ALDEA”
 (“ДЕРЕВЕНСКИЙ КАРНАВАЛ”)



ПЛАСТИНА XLII

ХОСЕ БЕНЛЬЮР ХИЛЬ

“HACIENDO BOLILLOS”
 (“ПЛІТЕННЯ КРУЖЕВ”)

ТАБЛИЧКА ХІІІ



ТАБЛИЧКА ХІІІ

К. КАСТЕЛУЧО

“NIÑOS GITANOS EN LA PLAYA” (“ЦЫГАНСКИЕ ДЕТИ НА ПЛЯЖЕ”)



ТАБЛИЧКА XLIV

JUAN CARDONA

“АЛТАРЬ МАЙО”
 (“МАЙСКИЙ АЛТАРЬ”)



ПЛАСТИНА XLV

F. ALVAREZ DE SOTOMAYOR

“ПАЙСАНАС ГАЛЬЕГАС”
(“ГАЛИСИЙСКИЕ КРЕСТЬЯНКИ”)



ТАБЛИЧКА XLVI

КАРЛОС ВАСКЕС

“UNA DOLOROSA”
(“БОГОМАТЕРЬ СКОРБИ”)



JOSÉ Ma LOPEZ MEZQUITA

“ПИЛАРЦИТА”



ТАБЛИЧКА XLVIII

ФРАНСИСКО САНЧА

“UN PUEBLO ANDALUZ” (“АНДАЛУЗСКАЯ ДЕРЕВНЯ”)



ПЛАСТИНА XLIX

JOSÉ DE MARTÍ GARCÉS

“ИНТЕРЬЕР”

ТАБЛИЧКА L



ТАБЛИЧКА L

НИКОЛАС РАРИХ

“ТЕРРУНЬОС”

(“ПЕРЕСЕЧЕННАЯ МЕСТНОСТЬ”)

ПЛАСТИНА LI



ПЛАСТИНА LI

JOSÉ R. ZARAGOZA

“ВЪЕХОС БРЕТОНЕС”
 (“СТАРЫЕ БРЕТОНЦЫ”)



ПЛАСТИНА LII

CONDE DE AGUIAR

“RETRATO DE UN TORERO”
 (“ПОРТРЕТ ТОРЕАДОРА”)

SPANISH PAINTING

TEXT BY A. DE BERUETE Y MORET

(DIRECTOR OF THE PRADO MUSEUM, MADRID)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

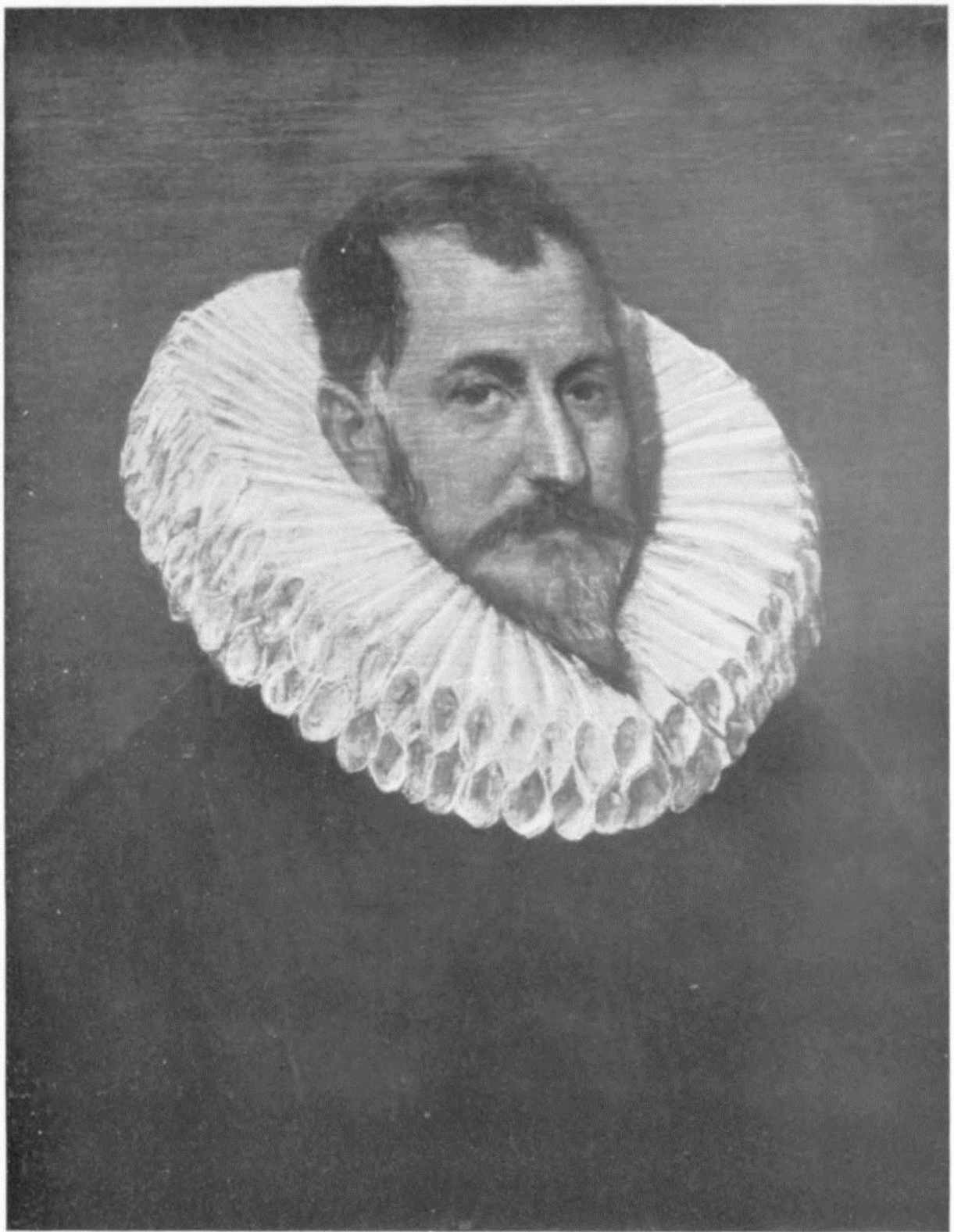


[back](#)

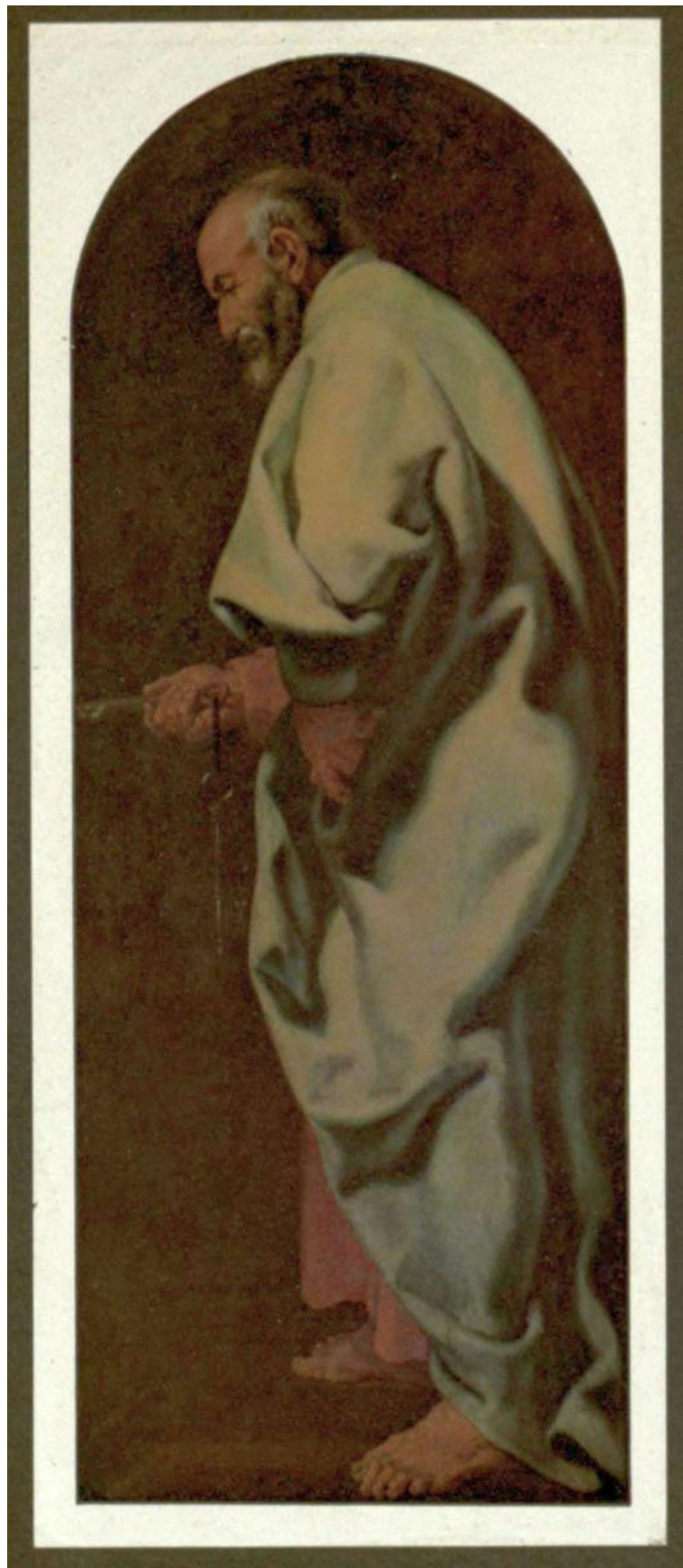


Photo: Morpurgo Madrid

[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



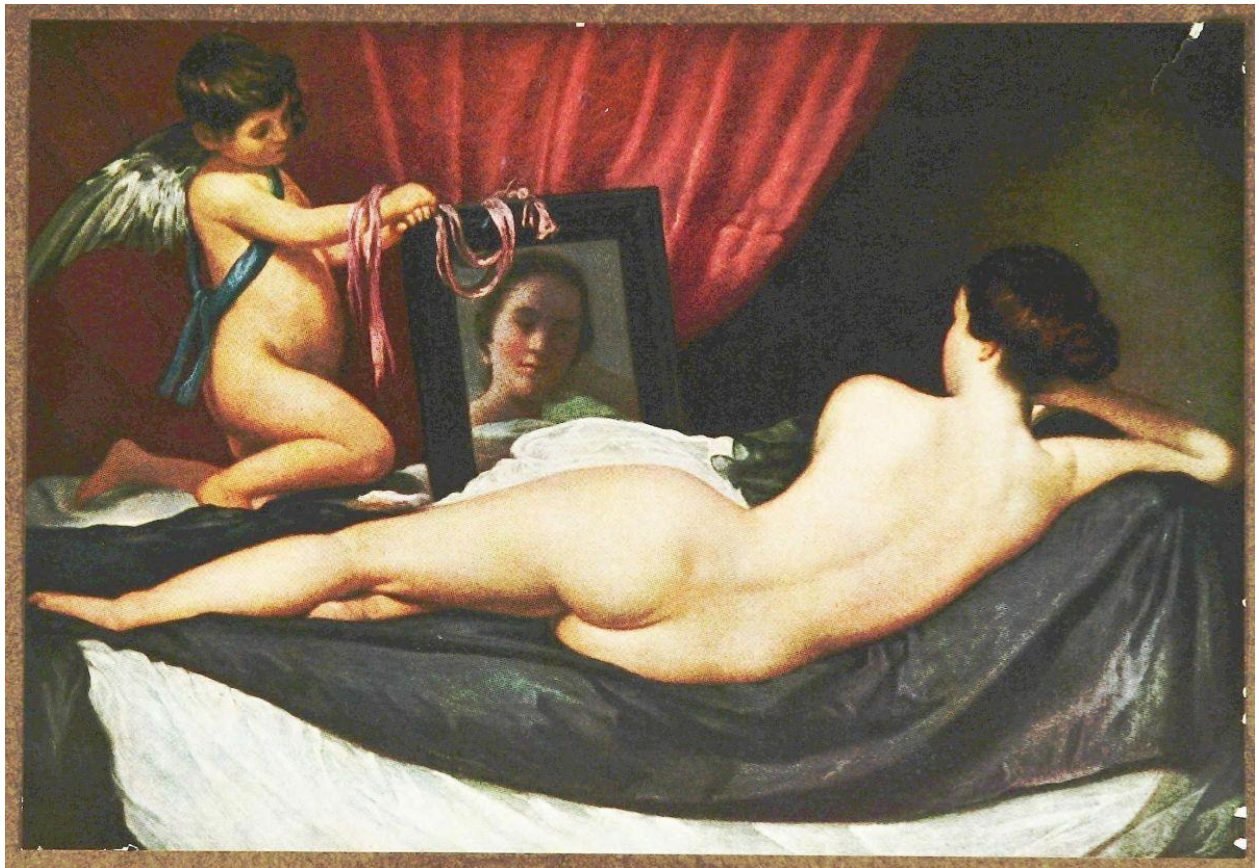
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



Photo: Anderson



Photo: Anderson

[back](#)



[back](#)



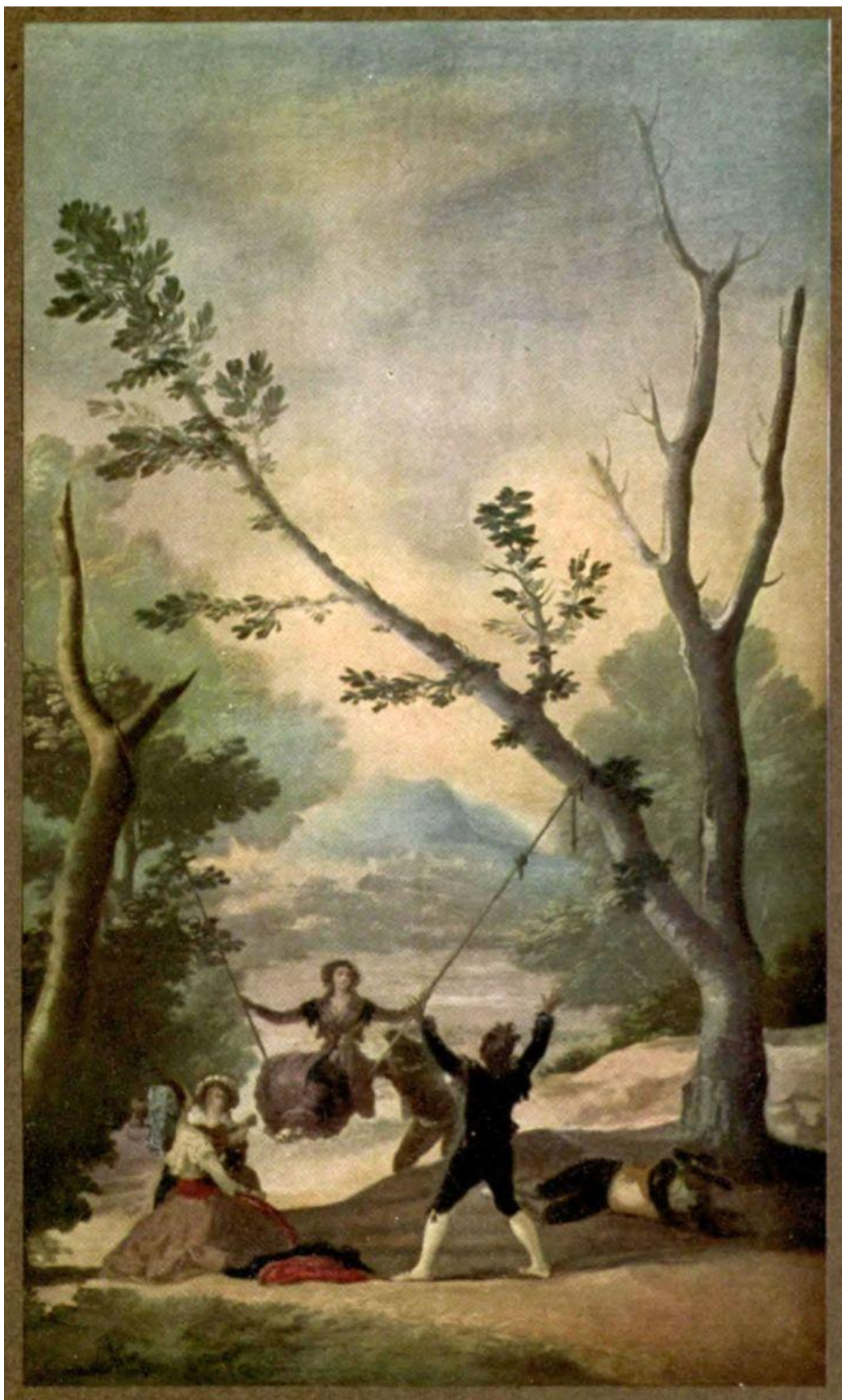
[back](#)



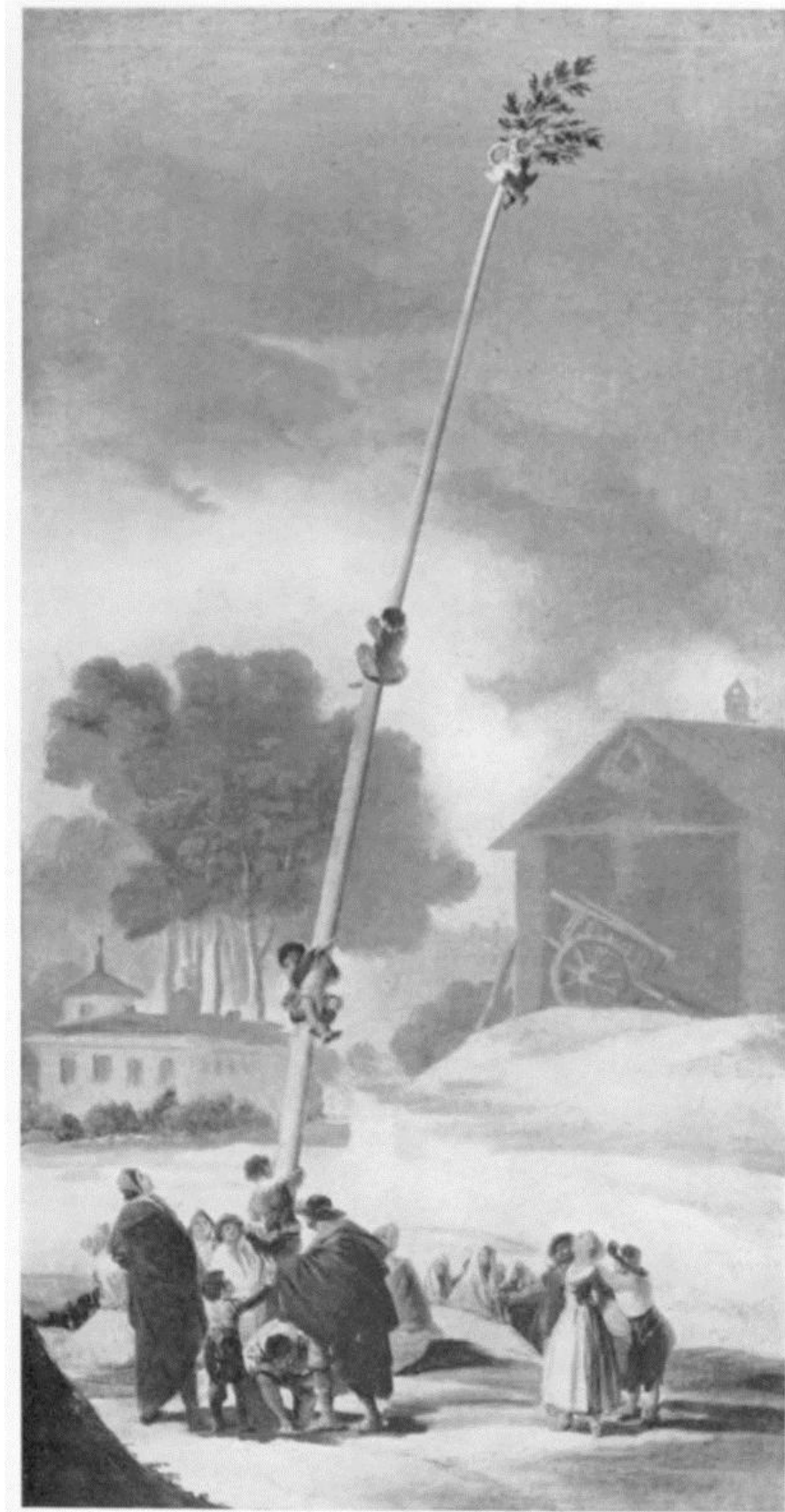
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



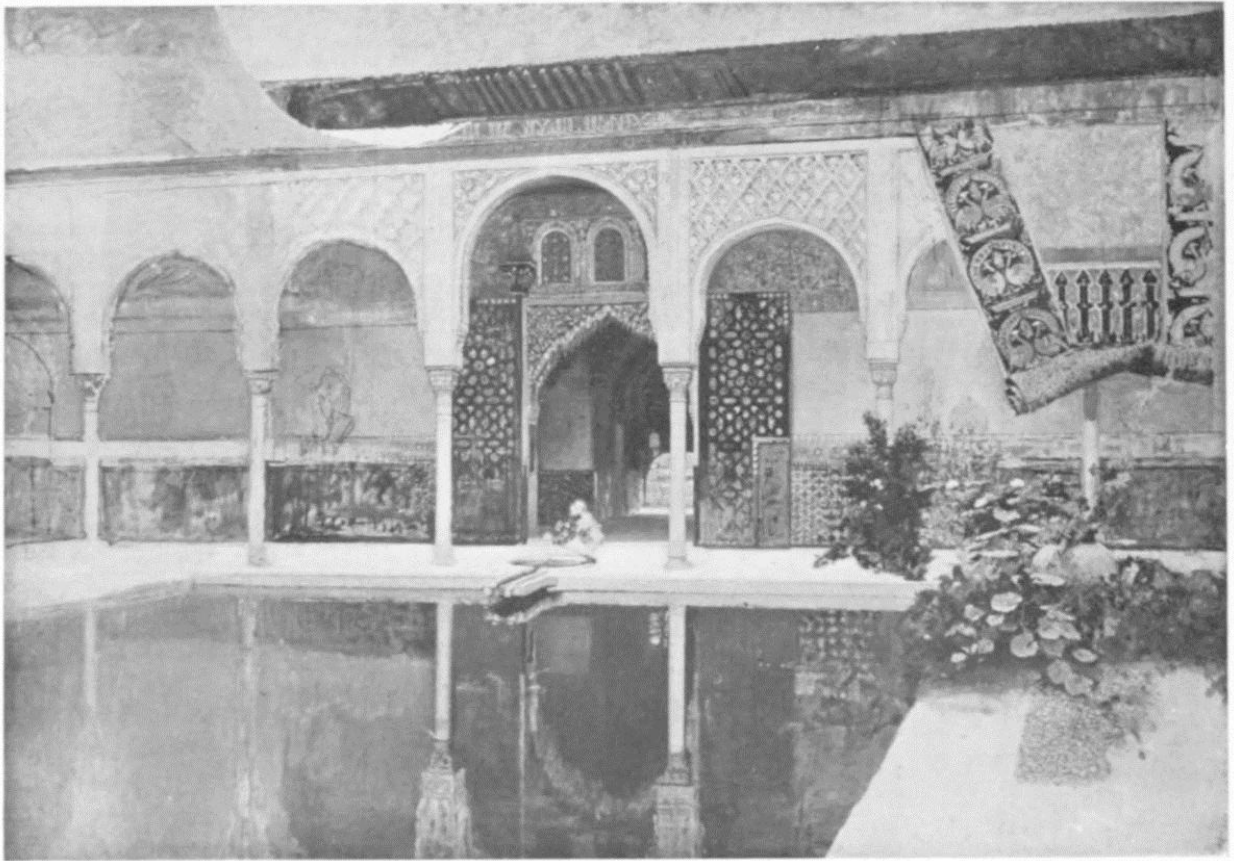
[back](#)



[back](#)



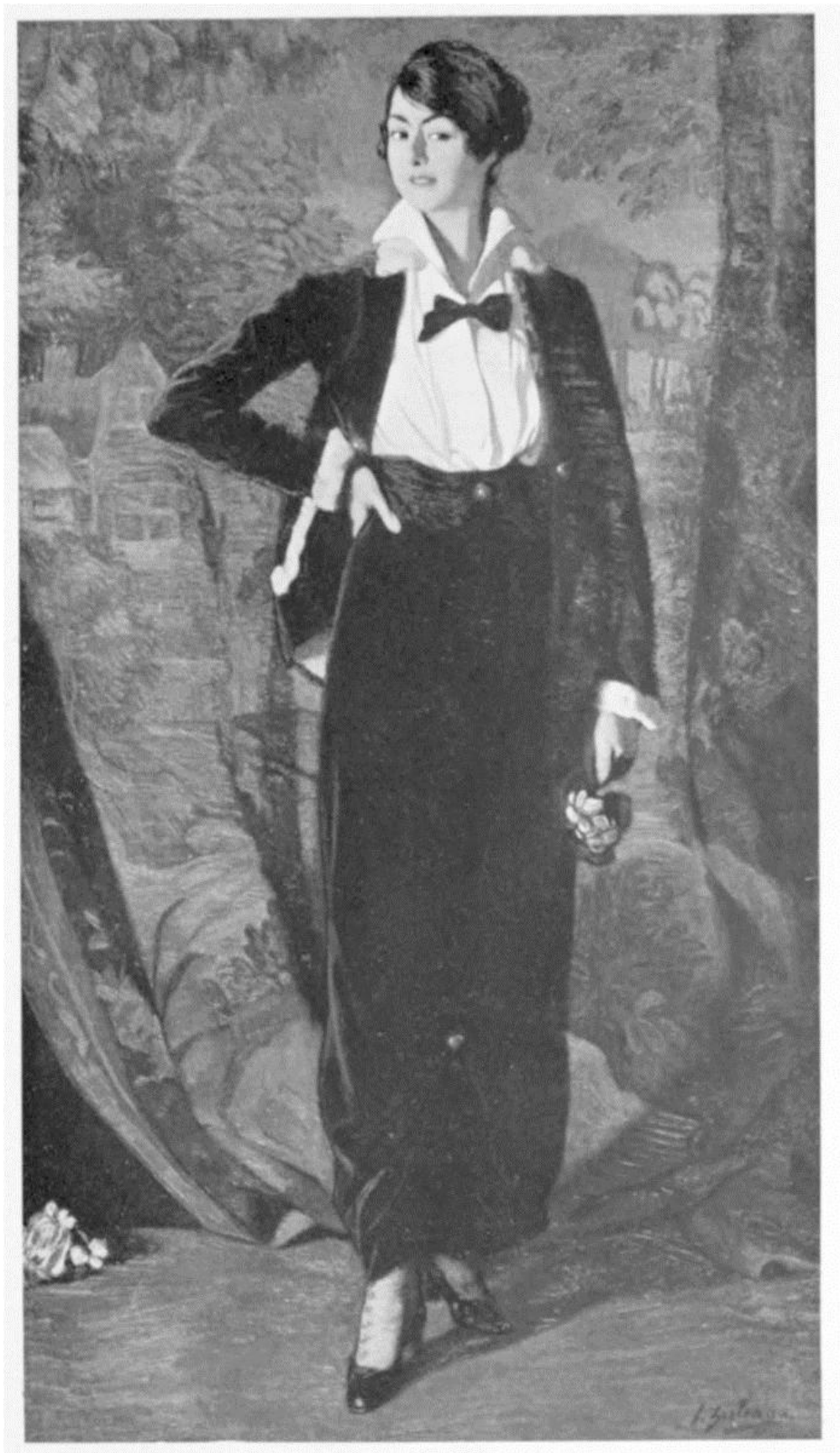
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



Art Museum, New York

[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)